الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعــة الحاج لخضر باتنــة

كلية الآداب و العلوم الإنسانيــة

قســم اللغة العربية و آدابــها

نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني

مذكــرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي

تخصص : نقد عربي قديــم

إعــداد الطــالــب: فرحات الأخضري

إشــراف الدكتور: سعيد خضراوي

الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د محمد العشي	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	رئيسا
د. سعيد خضراوي	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
أ.د. لخضر زبادية	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
د. أحمد موساوي	أستاذ محاضر	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا

السنــــة الجــامعيــة:

1425/ 1426 هـ: 2005/2004 م

إهداء

أتقدم بخالص شكري إلى أستاذي الفاضل الكريم المشرف على إنجاز هذه المذكرة الدكتور: سعيد خضراوي عرفانا بجهده ، وإخلاصه في توجيهي ووقوفه إلى جانبي إلى غاية الفراغ من هذه الدراسة وإلى كل من مد لي يد العون لإنجاز هذا العمل من بعيد أو من قريب .

حازم ! وما أدراك ما حازم !

العبدري، الرحلة المغربية ،
والمقري، نفح الطيب ، ج2 ص
589

مـقدمـة

مقدمة:

لقد كان لميلنا الذاتي –و الذي ما يزال يصحبنا- إلى البحوث الفلسفية، و التي لها علاقة بالتفكير الفلسفي و النقدي أكبر الأثر في دفعنا و توجيهنا إلى المطالعة في التراث الفكري العربي الإسلامي، و بخاصة ما كان منه متصلا بالدراسات النقدية الأدبية.

و في الحق، فإن محاولة تمثل تراثنا النقدي قصد امتلاكه، لا تغدو قضية ترف فكري إذا هي قصد منها محاولة استثمار هذا التراث من خلال محاولة إعادة تبيئة الجوانب الخالدة فيــه و القابلة للاستمرار –و ما أكثرها- في واقعنا النقدي المتردي (1) بهدف النهوض به؛ و ذلك للاعتقاد الراسخ بأن ليس لهذا التراث وجود حقيقي إلا في وعينا، و إلا من خلال وجوده في معرفتنا <<فالماضي الثقافي لا يعيش إلا في هموم الحاضر>> (2)؛ و لأنه قد انتهى إلى مصالحات بشأن العودة إلى هذا التراث في محاولة لإقامة بناء تصوري و منهجي في الوقت نفسه من خلال استقراء التراث العربي في مجالات البلاغة و الإعجاز ..>> (3).

و لكن هذا التراث ضخم و متعدد الطيوف، و ممتد امتداد الحضارة العربية الإسلامية في الزمان و المكان. و هو من الغزارة و الخصب، و التنوع و التباين بحيث كان في كل عصر كما كان لكل مصر تراث يعرف به و ينسب إليه. يشترك جميعه في كونه تراثا عربيا إسلاميا،

و يتمايز بعد ذلك فيما بينه بخصائص و مميزات تجعل من كل تراث في كل عصر، و في كل جزء من أرض الإسلام متفردا في خصوصياته.

و لئن كان الاعتقاد واردا فيما يتعلق بخصوصيات الفكر العربي الإسلامي المغربي عموما، و الفلسفي منه بوجه خاص. فإن لكتابات المفكر العربي الدكتور محمد عابد الجابري فضل كبير في تعميق ما كان قد ترسخ عندنا من أن لجملة من مفكري الغرب الإسلامي ببلاد الأندلس و المغرب خصوصيات تميزهم عن نظرائهم بالمشرق بدءا من القرن الخامس للهجرة على الأقل.

1-د. وهب أحمد رومية: شعرنا القديم و النقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، عدد 207، الكويت، ط1، 1996، ص 7.

و يقول في مقدمة الكتاب: <<إن نقدنا المعاصر نقد مأزوم على الرغم من الضجيج الذي يصاحبه خطوة خطوة ، و قد أصابه العجز عن مواجهة المذاهب النقدية العالمية المعاصرة، فاستسلم لها. و لكنه عد نفسه –مخادعة للذات و تضليلا لها- جزءا من تلك المذاهب، فامتلأ بروح النخبة، وزها بشعور الاستعلاء الأرستقراطي، و كتب النقاد نقدا يحار فيه المتلقي ... إنه نقد مأزوم، سليل ثقافة مأزومة امتدت إليها أزمة الحياة العربية المعاصرة ...>> ص7.

2-د. مصطفى ناصف: النحو و الشعر، قراءة في دلائل الإعجاز، مجلة فصول، عدد 3، مجلد 1، ص33.

3-د. عز الدين إسماعيل: من كلمة له اختتم بها ندوة الأسلوبية، التي أشرف على إدارتها، و التي أعدها د. محمد بدوي و شارك فيها نخبة من الأساتذة الكبار المعنيين و هم: جابر عصفور / سامي خشبة / كمال أبو ديب / سعد مصلوح / عبد السلام المسدي و غيرهم.

و قد عقدت هذه الندوة بمناسبة مهرجان شوقي و حافظ ، القاهرة 1982، و نشرت بمجلة فصول، المجلد الخامس، ع 1 (الأسلوبية) 1984.

على أن الدكتور الجابري، و إن ذكر مجموعـة مـن أعـلام الفكـر المغاربـة و الأندلسيين و الذين يعدون بحق نقادا ابستمولوجيين، كل في حقل اختصاصه في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية كابن حزم و ابن باجة، و ابن رشد، و ابن مضاء، و ابن الصائـغ، و الشاطبي، و ابن خلدون و غيرهم فإنه لم يستشهد لحقل الأدب و نقده و بلاغته بأحد من أقطابه المجددين، فضلا عن أن يذكر حازم القرطاجي باسمه. و للدكتور أعذاره –لاشك- في ذلك (1).

و الحق إن ما نمى الاهتمام لدينا بالنقد الأدبي الأندلسي و المغربي إنما يعود بالأساس إلى جملة ما كنا طالعناه عن هذا النقد عند غير واحد من الباحثين، و الذين ظلوا يؤكدون –من خلال كتاباتهم تلك- على خصوصية هذا النقد، و بخاصة عند أعلامه المبرزين من خلال جهودهم الباقية كالشأن مع محاولة حازم القرطاجي المميزة. و يرى بعض الباحثين في إشارته إلى تلك الحقيقة: أن مدرسة النقد الأدبي بالغرب الإسلامي في القرنين السابع و الثامن الهجريين حرية بمزيد من اهتمام الدارسين لما كان فيها من تميز و ثراء (2).

و الذي لاشك فيه أن أكثر الدراسات النقدية و البلاغية الحديثة كانت قد تناولت إنجاز حازم القرطاجي الموسوم: منهاج البلغاء و سراج الأدباء بالدرس و التحليل و التقييم في جوانب مختلفة منه؛ إلا أن كثيرا من تلك الدراسات كانت قد قصرت تناولها لأثر حازم على التركيز في بحث قضية بعينها، أو جانب محدد منها مما كان يمثل في عمل حازم كله، جزءا من مباحثه الكثيرة النقدية منها و البلاغية خلال المنهاج.

و الحقيقة إن منهاج البلغاء بمباحثه الواسعة و المتنوعة في القول الشعري العربي –كان و ما يزال- أكمل معمار نقدي و بلاغي في تاريخ النقد العربي على امتداده؛ و لا غرو أن تهيب الدارسون –لذلك- الإقدام على تناوله تناولا كاملا، أو أن يزعموا الجرأة على ذلـك (3)؛ و ذلك لما في تقدير هذه الدراسة –كانت تعنيه بحوث حازم النقدية و البلاغية بصورة أو بأخرى من الإحالة المباشرة على تاريخ الشعر و مباحثه و نقده و بلاغته على امتداد مراحله في الثقافة العربية إلى أيام حازم مما يعني الانخراط غير المعلن و المفروض في عمل مقارن؛ هذا فضلا عن أن العملية تستصحب ضرورة استدعاء لتراث طويل عريض من الدرس الأدبي و الفلسفي.

و ذلك –لاشك- عمل شاق، و بالغ الصعوبة بكل المعايير.

1- الجابري (محمد عابد): سلسلة نقد العقل العربي، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت 1986، ص 512 و ما بعدها.

و يشير الدكتور إلى أن غير هؤلاء كثير ممن اضطلع بمحاولة إعادة تأسيس جديدة في حقول اختصاصاتهم.

2- طرابلسي (أمجد): في مقال للدكتور محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي نشأته و تطوره، دراسة –من منشورات إتحاد ... ص10/8، (مقال على الإنترنت).

3- لا يدخل ههنا ما كان وصفا إجماليا لمحاور المنهاج و منهج صاحبه فيه كما في بعض المؤلفات مثل:

تاريخ النقد الأدبي عند العرب للدكتور إحسان عباس، أو تاريخ النقد العربي، للدكتور محمد زغلول سلام و حتى النقد الفيلولوجي لمنهاج البلغاء كما فعل محقق النسخة في المدخل الدكتور محمد لحبيب بن الخوجة.

و لا مشاحة في أن البحث في التراث يعني جهودا إضافية لدى الدارسين. و لكن الأكيد كذلك هو أن المشقة ستزداد تضاعفا إذا كان الموضوع محل البحث من نوع منهاج البلغاء لحازم القرطاجي؛ و ذلك ليس لأن جزءا هاما من المنهاج هو الجزء الأول ظل مفقودا إلى يوما هـذا و حسب؛ و إنما لما يسببه هذا النوع من المؤلفات من عوائق معرفية إضافية تثقل –لا ريب- كاهل الباحث المبتدئ في مثل حالنا.

إن عنوانا شهيرا مثل (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) كانت تقوم شهرته في أغلب الأحيان مقام المعرفة به و بصاحبه و جهده ذلك أن: << الناس يتصورون المشهور، بل و يتحدثون عنه، لا كما هو بل كما تنتجه الشهرة، و يعيد إنتاجه ما كان يسميه القدماء بـ <<الجهل المركب>>. (1) هذا فضلا عما يميز الخطاب الحازمي في المنهاج من خصائص نوعيه. فإذا أضيف إلى ذلك أن أي عمل نقدي أو أدبي مهما كان، لا يقوم في خواء، و إنما يتأسس في فضاء حضاري محـدد، و يتشكل في إطار ثقافي يمتح منه و يصب فيه، و يرتبط به ارتباط الجزء بالكل، و أنه لذلك يغدو من غير الممكن –لفهم حقيقة أي أثر، في أي مجال من الثقافة عزله عن سياقاته التي يرتبط بها عضويا. و حينئذ تتضح عملية البحث في تراث يكتنف الغموض كثيرا من جوانبه- كم هي محفوفة بالصعاب.

و مع الإقرار بان كثيرا من الدراسات السابقة حول حازم و كتابه النقدي، و بخاصة ما تناول منها نظرية المحاكاة لدى حازم أو عند غيره كانت قد شكلت مفاتيح مساعدة لاجتياز بعض المغاليق في مباحث هذه المذكرة، و سهلت العمل في كثير من جوانبه؛ إلا أن عمليات تقصي مراد حازم في مباحثه المتنوعة خلال المنهاج، و البحث بين جهازه النقدي كاملا في محاولة ترسم لمعاني المحاكاة، و مدلولاتها لديه –كان يمثل عبئا إضافيا كان لابد منه؛ و ذلك أن الباحثين في نقد حازم –على ما بينهم من اختلاف في زوايا التناول و محاوره- كانوا قد دأبوا على ترتيبه من خلال جهوده النقدية في إطار لا يكاد يتجاوزه، و هو كونه ناقدا كان قد تأثر بالفكر الفلسفي النقدي اليوناني إلى جانب ثقافته الواسعة في علوم العربية فقدم بذلك عملا نقديا هو محصلة مزيج من ثقافتين، لا يتجاوز في ذلك كونه متأثرا بشروح الفلاسفة المسلمين ممن شرح نظرية أرسطو في الشعر، أو جماعة لآراء و أفكار النقاد السابقيـن عليـه فـي النقـ ـد و البلاغة.

فعلا، فهذا ما يستفاد حين النظر في كثير من تلك الدراسات. و هذا ما يوقف عليه من خلال محاولة بعض الباحثين في كل مرة، رد كثير من الآراء عند حازم إلى أصول سابقة (2).

1- الجابري (محمد عابد): الضربة القاضية الكاذبة،مقال افتتاحي (حديث الشهر)، مجلة فكر و نقد، عدد 11، سبتمبر 1998،الدار البيضـ ـاء، ص 7.

2- لا يخفى ما في مثل هذا النوع من البحوث من أثر على مكانة حازم العلمية، و جهوده النقدية البلاغية. و مع انه لا مجال لاتهام الباحثين في نواياهم، إلا أن مثل تلك البحوث لها أثر بالغ في تحجيم هذا الناقد بتسطيح الأمور، و عدم ردها إلى أنصبتها الحقيقية.

في حين تذهب الدراسة في هذه المذكرة إلى الاعتقاد بأن حازم القرطاجني منظر نقدي كان قد مارس –من خلال قوله بالمحاكاة نظرية في الشعر- نقدا تجاوزيا أصيلا في كثير من جوانبه، و ذلك حين قال بالعملية الإبداعية الشعرية على أساس من الفهم الجديد لها مما لم يسبق إليه، و الخاص به. و من ثم كان إيمان هذه الدراسة بأن ظاهرة حازم الناقد حرية بالدرس المستمر حتى تستوفي حقها من ذلك. و أن نظرية المحاكاة كما فهمها حازم مازالت بحاجة إلى السبر لرصد حقيقتها، و مدلولها، و حقيقة قوله بها.

إنه على هذا الأساس، في الواقع كانت تدور إشكالية هذه المذكرة بما تضمنته من مسائل تتعلق بظروف إنجاز حازم لأعماله النقدية في المنهاج، و القول فيها بالمحاكاة، و بما استصحبته من مباحث وطيدة الصلة بتراثنا النقدي عامة.

فالسؤال المحوري، و الذي تروم هذه الدراسة فحصه، فتحركت لأجله نحو قراءة المنهاج قراءة موضوعية توخت فيها الاقتراب من فحوى النص الحازمي –قدر الامكان- هو: ما حقيقة المحاكاة في مفهوم حازم؟ و ما الذي كان يستهدفه حازم من وراء القول بنظرية اشتهرت في فلسفة الآخر و آدابه، و من خلال تنزيلها في ثقافته الشعرية العربية؟ و هل حقـا، و بالضرورة هو ذلك المفهوم الذي تطالعنا به أغلب الدراسات النقدية الحديثة حين تناولت مفهوم المحاكاة عند هذا الناقد؟

و الذي لا ريب فيه، هو أن نظرية المحاكاة نظرية فلسفية موضوعهـا الفـن عامـــة و الشعر خاصة، و هي نظرية سادت الفنون طيلة الحضارات القديمة و في القرون الوسطى. كما أن حازم القرطاجني كان قد استفاد من إطلاعه على أصولها فهل استطاع أن يفيد منها في تأسيس بنائه النقدي على أساس من الفهم مما لم يقل به غيره من النقاد و الفلاسفة شراح فن الشعر؟ و ما هو السياق التاريخي الذي صنع فيه حازم محاولته النقدية تلك؟ و هل إن حازما استطاع تجاوز العوائق التي كانت تنتظره في مهمته؟ أم إنه كان أخفق في محاولته المواءمة بين الفلسفي و الجمالي الفني حين راح يعيد صياغة النظرية لتكييفها و ما يخدم الشعر الغنائي العربي؟

هذه الإشكالية بما يتفرع عنها من مباحث، و القول بإمكانية تجاوز حازم للرؤى النقدية و البلاغية السابقة عليه، و فهمه لنظرية المحاكاة على نحو مكنه من توظيفها في بناء صرح نقدي نظري متميز اقتضت إعادة النظر في كثير من نقود السابقين له، كما استدعى ذلك معاينة النظرية عند صاحبها الأول أرسطو، و كذا الوقوف على حدود فهوم شراح نظريته في الشعر من فلاسفة المسلمين مع كل ما اتصل بالنظرية لديهم من مفاهيم كحدود الأقاويـل الشعريـــة، و التخييل، و الخرافة، و الإدارة و التحول إلخ ... و لإتمام ضبط ما أحاط النظرية من ملابسات و هي تنتقل إلى الثقافة العربية كان لابد من الرجوع إلى حيثيـات نقـل منطـق المعلـم الأول و فلسفته و نقده متمثلا في << فن الشعر>> و عمليات ترجمة ذلك إلى العربية، في المراحل الأولى.

و في الحق فإن عملية المرور للإجابة عن مسائل هذه الإشكالية المتنوعـة الجوانـــب و المستويات كان من خلال اختبار فرضين علميين لكل منهما مرجعياته العلمية، و مرتكزاته الفكرية، كما يجد هذان الفرضان مبرراتهما في أعمال كبار الباحثين في مجال الدراسات التراثية العربية تاريخا و فكرا، و نقدا و بلاغة. (1)

و يتصل الفرض الأول بنظرية المحاكاة في مفهومها لدى حازم و الذي فارق فيه مفهومها عند صاحبها الأول أرسطو، و كذا فهوم الفلاسفة المسلمين ممن عرض النظرية في مؤلفاته، بحيث اتخذت المحاكاة لدى حازم مفهوما فضفاضا اتسع ليغدو مساو لا لمفهوم العملية الإبداعية الشعرية أو طريقة التصوير بالأقاويل الشعرية و حسب؛ و إنما ليصير معادلا للنظرية النقدية في الشعر الغنائي كله. و من ثم فإن المحاكاة لدى حازم غدت مشروعا كان يطمح أصلا إلى إعادة تأسيس مباحث البلاغة و النقد في الثقافة العربية و التي كانت قبل حازم تتأسس على النظام المعرفي البياني منهجا و رؤية؛ على أساس جديد هو النظام المعرفي البرهاني و الذي تحكمه الرؤية و المنهج البرهانيان.

و يتصل الفرض الثاني بخطاب حازم النقدي و الذي تبلورت خلاله تلك المفاهيم الجديدة للمحاكاة، و يقوم على الاعتقاد بأنه خطاب يؤسسه المنهج و الرؤية البرهانيان مع محاولة تمرير مضامينه المعرفية في عباءة بيانية.

خطاب حازم هذا، كان مميزا بجملة من المواصفات جعلت منه خطابا نقديا مفارقا حتى في سحنته الخارجية، و غير مألوف في عصره بالنسبة لأنواع الخطابات الأدبية بشكل عام، كما أن ما طبعه من أصباغ عقلية ليس بأكثر مدعاة للنظر من إشارته المتكررة لأبي علي بن سينا على نحو ملفت مع تعمد إغفال ذكر أبي الوليد بن رشد أستاذ شيخه الشلوبين؛ مع أن البحـ ـث

1- يمكن التماس هذه المبررات في أعمال كثيرة منها على سبيل الحصر:

أ) د.حسن حنفي: -من العقيدة إلى الثورة Dialogue Religieux et Révolution الأنجلو مصرية، [دت].

-التراث و التجديد (موقفنا من التراث) التنوير، القاهرة 1980.

ب) د. حسين مروة: -تراثنا كيف نعرفه – الأبحاث العربية، بيروت 1985.

ج) الجابري (محمد عابد): - سلسلة نقد العقل العربي: بينة العقل العربي /تحليل العقل العربي / العقل السياسي العربي/ العقل الأخلاقي العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، طبعات مختلفة.

-نحن و التراث (قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي) الطليعة، ط1، 1980، مركز دراسات الوحدة العربية.

د) د. تيزيني (طيب): - من التراث إلى الثورة (حول نظرية مقترحة في قضية التراث العربي)، دار ابن خلدون، ط2، بيروت 1978.

هـ) الماركسية و التراث العربي الإسلامي: مناقشة لأعمال طيب تيزيني و حسين مروة. د. علي حرب و آخرون، دار الحداثة، ط1 بيروت 1980.

- التراث و النهضة: قراءات في أعمال محمد عابد الجابري، لنخبة من الأساتذة. مركز دراسات الوحدة العربية، ط1 بيروت 2004.

ن) نصر حامد أبو زيد: الخطاب و التأويل، المركز الثقافي العربي، ط1 بيروت / الدار البيضاء 2000.

- النص، السلطة، الحقيقة، المركز الثقافي العربي، ط1 ، بيروت / الدار البيضاء 1995، و كتابات كثيرة أخرى.

و مقارنة النصوص توقف على التماثل البين في طرح القضايا بين حازم و ابن رشد سواء فيما يتعلق بالشعر و نظريته، أو ما يتصل بالفكر الذي يؤسس الرؤية لدى كليهما.

و لقد كان اعتماد المنهج الجدلي في أغلب مباحث هذه المذكرة اعتقادا لنجاعته في مواجهة البحوث التراثية لما يوفره من موضوعية التناول و حماية من الوقوع في واحدة من النزعات السائدة كنزعة المركزية الأوروبية، أو النزعة السلفية، أو التلفيقية، أو النزعة الوثائقية التحييدية أو غيرها (1). و مع سيادة المنهج الجدلي في هذا العمل إلا أنه لم يستغن عن المنهج التحليلي خلال تعقب الظواهر النقدية و البلاغية كما تناولها صاحبها بهدف الوصول إلى الأساسات التي كان ينطلق منها في كل مرة؛ و ذلك أن منهج تحليل الخطاب يعتمد على الإفادة من (السيميولوجيا) و (الهرمينيوطيقا) بالإضافة إلى اعتماده على (الألسونية) و (علم السـ ـرد) و لا يقوم هذا الاعتماد على توظيف حرفي لمقولات تلك العلوم و قواعدها المنهجية بقدر ما يحاول الانطلاق كذلك من قراءة معاصرة للانجازات التراثية في علوم اللغة و البلاغة خاصة تلك الانجازات ذات الطابع المتقدم (2).

و لا تزعم هذه الدراسة الانخراط في عملية تحليل لخطاب حازم النقدي تحليلا شامـلا، و لا هذا من شأنها أو من أهدافها الآن. و إنما –و اعتمادا على الاعتقاد بأن خطاب حازم كان خطابا مفتوحا؛ ذلك أن آليات « الاستبعاد » و «الإقصاء » التي يمارسها خطاب ما، ضد خطاب آخر تعني (حضور) هذا الخطاب الآخر - بدرجات بنيوية متفاوتة- في بنية الخطاب الأول-، أمكن الاتكاء على هذا المنهج في تعقب التماثل الحاصل في كل مرة بين خطاب حازم و خطاب أستاذ شيخه (ابن رشد)؛ و أمكن رصد كثير من معالم الرؤية الرشدية المؤسسة لمشروع حازم النقدي.

فعلى ضوء هذه الرؤية المنهجية كانت توزعت خطة البحث التي تشكلت من ثلاثة فصول يوطئ لها مدخل تناول الروافد الثقافية للنقد العربي في المغرب الإسلامي و الأندلس خلال القرن السابع للهجرة، ثم تحليل الوضع السياسي و الثقافي في عصر حازم منتهيا بتحليل ثقافة هذا الناقد و خصائصها، و الظروف التي ساهمت في تشكيلها.

و يحاول الفصل الأول من هذه المذكرة الانطلاق من حدود المفهومين اللغـ ـ ـ ـ ـوي و الاصطلاحي الفني للمحاكاة، مرورا بمرحلة تشكل المفهوم النظري عند أشهر فلاسفة الإغريق: أفلاطون و أرسطو، مع ما يتصل بذلك من علاقة بين النظرية و الفنون التي تعرضت بدورها إلى تطور كبير فيما يخص تصنيفاتها و مكانتها بين المعارف الإنسانية الأخرى. كما يعرض لحدود فهم الفلاسفة المسلمين للنظرية حين شرحوا <<فـ ـن الشعـ ـر>>

1- د. تيزيني (طيب): من التراث إلى الثورة، القسم الأول بفصوله الخمسة، و الفصل 1 من القسم 2، دار ابن خلدون، بيروت ط1، 1980 .

2- نصر حامد أبو زيد: النص و السلطة و الحقيقة: إرادة المعرفة و إرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 1995، ط4، 2000، ص 08.

و الوقوف على الحدود التي دعا خلالها النقاد العرب القدامى قبل حازم إلى واحد من مفاهيم المحاكاة في عمل يشبه المحاكاة التي دعا إليها كونتليان في الأدب الروماني.

و خاص الجزء الأخير من هذا الفصل للأسباب الموضوعية و الذاتية و التي كانت دعت حازما إلى القول بنظرية المحاكاة في شبه مدخل فيلولوجي لمنهاج البلغاء لتوضيح كيفية حسم حازم لمفهوم الأقاويل الشعرية من خلال بسطه الكلام في المعاني، و معاينة منهجه في إطاره العام.

ثم تركز الجهد في الفصل الثاني على تبيين حد الشعر و مفهومه لدى حازم من خلال رصد جميع عناصره المفصلية فيه، و حدوده المؤطرة له؛ و من ثم متابعة مفهوم المحاكاة في تنوع دلالاته تنوع حمل بعض الباحثين على القول بإلتباس مفهوم المحاكاة، وذلك من خلال دراسة وسائلها عنده، و طرق تشكلها. كما كان آخر الفصل للوقوف على غايات الشعر و أهداف المحاكاة لديه.

في حين توجه العمل في الفصل الثالث و الأخير إلى تأكيد محورية النظرية في العمل النقدي النظري كله من خلال دراسة محوريتها في العملية الإبداعية الشعرية بالبحث في علاقة المحاكاة بالمبدع المتخيل المخيل، كما في علاقتها بالعمل الإبداعي الشعري و عناصره، و كذلك في ارتباطها بالمتلقي من ناحية ثالثة.

و تجدر الإشارة في الأخير إلى أن البحث في هذه المذكرة لا يتجاوز كونه مشروع قراءة أولي في : <<منهاج البلغاء و سراج الأدباء>>، و محاولة لفهم نظرية المحاكاة كما تم استيعاب حازم القرطاجني لها، و بناؤه لكثير من أفكاره النقدية و البلاغية على أساس منها، قراءة شرطتها الآلة العلمية التي بحوزتنا بأدواتها المتواضعة.

و على الله قصد السبيل.

مــــدخــــل

مدخل

-عرف النقد العربي القديم- عبر رحلته من أواخر القرن الثاني و إلى غاية القرن الثامن للهجرة (1) تيارات نقدية مختلفة من لغويين و متأديين، و كذا من واضعي الموازنات بين الشعراء، كما عرف ذلك النقد منظرين أفذاذا من فلاسفة الإسلام كالفارابي*، و ابن سينــا*، و ابن رشد*، و غير هؤلاء ممن ذكرتهم المصادر التاريخية و النقدية، أو أشار إلى مؤلفات لهم ذات صلة بالشعر و نقده، بعض الباحثين، غير أنها لم تصلنا (2).

و غني عن البيان انه كان لكل تيار نقدي أعلامه في كل مرحلة من مراحل تاريخ النقد الأدبي العربي، كما كان لكل ناقد إسهاماته و إضافاته مما أغنى التفكير النقدي و البلاغي في الثقافة العربية و الإسلامية، و لعل نظرة عجلى على إنجازات النقاد العرب القدامى في المشرق

و المغرب تكفي الدارس المهتم للخروج بانطباع التقدير و الإكبار لأولئك النقاد و تقييم جهودهم

1- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، ط 4، 1983، ص 14/13.

*هو أبو نصر محمد بن طرخان بن أوزلغ المعروف بالفارابي، ولد بفاراب في 257هـ من أب فارسي و أم تركية، نبـغ فـي العلـوم و الحكمة حتى لقب <<المعلم الثاني>> و فيلسوف الإسلام، أخذ المنطق عن أبي بشرمتي، و النحو على ابن السراج، و تبحر في العلـوم، و صنف كثيرا من المختصرات و الشروح و الردود كما له كتب تضمنت أفكاره الخاصة، و أشهر مؤلفاته: رسالة في إحصـاء العلـوم و كتاب الحروف، و آراء اهل المدينة الفاضلة و مضاداتها، شرح كتاب المقولات لأرسطو، كتاب الموسيقى الكبير و غير هذا كثير و كانت وفاته في حدود 339 هـ بدمشق و بها دفن بعد أن صلى عليه سيف الدولة االحمداني، و ترجمته في شذرات الذهب، ج2، ص 354/350.

*هو أبو علي الحسين بن عبد الاـه بن علي بن سينا، ولد قرب بخارى في 370هـ من أب فارسي، اشتهر بنبوغه المبكر فأحكم المنطـق و العلم الطبيعي و الرياضي و اشتهر بالطب كما تقلب في المناصب السياسية و من أشهر مؤلفاته الشفاء و النجاة و الإشارات، منطق المشرقين، و الحكمة المشرقية و عشرات الكتب الأخرى و الرسائل و توفي في سنة 428 هـ بهمذان و قد ألم الشيخ الرئيس بعلوم عصره إلماما عجيبا حتى فتن الأجيال اللاحقة فخلقت منه شخصية أسطورية هائلة و راجت تآليفه في الشرق كما في الغرب و بخاصة <<القانون >> في الطب، و لا يكاد يخلو مصنف في التراجم من اسم ابن سينا، و ترجمته في الشذرات، ج3، ص 237/234. و خزانة الأدب، ج4، ص 466، و مختصر ابن العبري، ص 325، و في وفيات الأعيان، ج1 ص 424/419 و تاريخ الحكماء لابن القفطي، ص 413، و الكامل لابن الأثير قي سنة 428، و روضيات الجنات، ص 241، و المختصر في أخبار البشر لأبي الفداء في سنة 428، و عيون الأنباء، ج2، ص7 و ما بعدها، و في وفيات ابن قنفد سنة 428، ص 235، و غير هؤلاء.

* هو أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد، ولد بقرطبة في 520 هـ، و تفقه في العلوم الإسلامية و أحكم المنطق و جمع علوم الأوائل و فلسفاتهم ثم اتجه إلى وضع الشروح و التعاليق و التهذيبات في الفلسفة و الطب و النحو و الشعر و غيرها و اشتهر بفيلسوف قرطبة، و بالشارح الأكبر. قربه شيخة ابن طفيل من المنصور المومني فأجله ثم بسبب حساده نفاه و أحرق كتبه و اتهم بالزندقة و الإلحاد، و توفي بمراكش في 595 هـ و بها دفن ثم نقل بعد ذلك إلى مقبرة سلفه في قرطبة، و لم يبق من مؤلفاته الكثيرة غير القليل، و بعضها ترجم إل العربية عن العبرية و اللاتينية، و أشهر مصنفاته تهافت التهافت، الجوامع في الفلسفة، الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، فصل المقال فيما بين الحكمة و الشريعة من اتصال، نهاية المجتهد و بداية المقتصد، جوامع الخطابة و الشعر، الضـروري فـي النحـو، و عشرات الكتب الأخرى و الرسائل و المقالات و ترجمته في أغلب كتب التراجم مثل شذرات الذهب، ج4، ص320، عيون الأنباء، ج2، ص 75، التكملة لابن الأربار، ج1،ص 269، و فيات ابن قنفذ رقم 595، ص 298 و غير هؤلاء.

2- عبد الرحمان بدوي: فن الشعر لارسطا طاليس، النهضة المصرية، ط1، 1953، ص 51 و ما بعدها بحيث يشير الدكتور إلى مختصر فن الشعر للكندي و هو ضائع، و رسالة ابن الهيثم في صناعة الشعر ممتزجة من اليوناني و العربي و هي ضائعة كذلك.

و في – محمد لحبيب بن الخوجة: (منهاج البغلاء، و سراج الأدباء)، دار الكتب الشرقية، ط1 1966، ص32/31.

في خدمة الأدب و توجيهه، و إثراء مباحث النقد و البلاغة المتصلة به؛ مع ما قد يصادف الباحث في ذلك من عنت أمام كثرة عددهم، ووفرة مؤلفاتهم، إلا أنه و لكي يتمكن من تمثل المسار التاريخي لذلك النقد تمثلا سهلا و سليما، يمكن للدارس تصور ذلك المسار، و رصد تلك الجهود النقدية منذ بدأت تؤثل القواعد، و تؤسس للنظرية الأدبية فـي التـراث العربـ ـ ـي؛ و حتى و هي تنمو و تتفرع متجهة نحو النضج؛ بحيث كانت قد اتجهت في وجهتين أساسيتين منذ البدايات الأولى لها.

أما الوجهة الأولى فيمثلها من عرفوا بالنقاد التطبيقيين، و هم الذين مزجوا في بحوثهم النقدية و البلاغية بين البحث النظري، و محاولة إيجاد تطبيقات لذلك خلال بحوثهم تلك. و يمكن إدراج أغلب المشتغلين بالنقد في هذه الوجهة كالنقاد اللغويين، و أصحاب الموازنات، و كذا أصحاب المختارات الشعرية، و النقاد الأدباء، و كذا الذين تمرسوا بدراسات إعجاز القرآن الكريم. و أما الوجهة الثانية فيمثلها زمرة النقاد الذين غلب على إسهاماتهم النقدية الطابع النظري، و التناول العلمي الصرف من غير اهتمام كبير بالجانب التطبيقي. و في مقدمة هؤلاء يأتي الفلاسفة المسلمون أمثال أبي نصر الفارابي، و أبي علي بن سينا، و أبي الوليد بن رشد ممن اهتم بشرح كتاب <<فن الشعر>> لأرسطا طاليس و اجتهد في وضع بناء نقدي نظري في مقام أول يقوم على أسس نظرية و فلسفية لم يلزم أصحابها أنفسهم البحث عن تطبيقاتها في جميع الحالات شأن غيرهم من نقاد العربية (1).

و يجدر التنبيه إلى أنه لا يبتغي من خلال هذا التصور المبدئي الالتفات إلى بدايات النقد العربي الشفهي و الانطباعي؛ لأنه لا يستهدف التاريخ لهذا النقد أولا؛ و لأن هذا النقد لم يستو نقدا منظما حريا بالاهتمام إلا بعد أن تجاوز طور التعميم، و الأحكام الجزئية إلى مبادئ التفسير و التعليل و التحليل و إلا بعد أن توافرت له جملة من الظروف المساعدة على النماء، لا تخفى على المهتمين و لا يسمح المقام بالخوض فيها الآن.

و مع أن مشكلة كبيرة كانت قائمة في وجه الدارسين المهتمين بشؤون النقد و البلاغة العربيين فيما يخص الأثر اليوناني و غير اليوناني من الثقافات المجاورة للثقافة العربية فيها إلا أن ظهور (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) في نسخة محققة كان حاسما للقضية التي كثر الجدل

1- المقصود ههنا أن أولئك الفلاسفة كانوا قد صدروا في بحوثهم النقدية تلك عن دوافع ترجع أساسا إلى شروحهم لآثار (المعلم الأول)، و ضمن حدود عنايتهم بفلسفته، ثم محاولة الإفادة من ذلك في مقام ثان بإيجاد مقابل في كل مرة لتلك المباحث النقدية في ثقافتهم النقدية العربية، و هو ما يستفاد من عباراتهم التي كانوا يستهلون بها شروحهم أو التي كانوا يختتمونها بها، و يمكن الوقوف على ذلك في عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق: 250/201/198/161/158/150/149.

حولها أمدا (1). على أن قبل ذلك و بعده فإن ما يعرف بالتلاقح الثقافي و الحضاري باتت من الأمور المتعارفة في الحقل العلمي فلا مجال للشك فيها فضلا عن إنكارها قلت أو كثرت.

و مما سبق يمكن الاطمئنان في الخلوص إلى القول بأن الثقافة العربية –كغيرها من الثقافات- كانت قد عرفت تأثرا طبيعيا بالثقافات المجاورة لها من خلال تطلع أعلام فروعها إلى أفكار الآخرين، يستوي في ذلك العلماء و الأدباء و المتكلمون و الفلاسفة و النقاد و غيرهم.

و مع أن فلاسفة الإسلام، و بخاصة من اشتهر منهم بشرحه للفلسفة اليونانية –كانوا قد اجتهدوا في بناء صروحهم الفلسفية الخاصة بكل واحد منهم و تنزيل ما استوعبوه من فلسفات غير إسلامية في إطار عربي إسلامي؛ فلا مشاحة في أن الأثُر اليوناني، و الفلسفي عموما كان وراء كثير من العمق في الدراسات العربية في مختلف الحقول المعرفية، و لا يستثني من ذلك النقد و البلاغة. و ذلك بما كان يتيحه النظر الفلسفي من تنظيم للإحساس بالجمال، و صقل للذائقة النقدية، و توجيه لها في منهج متميز المعالم، و هو ما يلاحظ بوضوح في الحركة النقدية في العصر العباسي حين أتيح النظر و التنظيم، و حين أتيح الاطلاع –مـن خـلال الترجمـ ـات و الشروح- على مناهج الآخرين و رؤاهم. فإعادة النظر في مؤلفات مثل نقد الشعر لقدامة بن جعفر (2)، و نقد النثر لابن وهب (3)، و غيرها من المصنفات النقدية التي غلب عليها طابع التقسيم و التفريع كمفتاح العلوم للسكاكي (4) –توقف على صحة هذه الدعوى إلا أنها لا تقود حتما إلى القول بأنه كانت ثمة (غارة هيلينيه) (5) على الثقافة العربية أبعدت البيان العربي عن روقه و رونقه إلى برودة التقرير العلمي و الفلسفي ذلك: <<أننا لا نوافق عميد الأدب العربي على هذا الرأي؛ ذلك أن تحول الدراسات و الأبحاث البيانية من الاهتمام بشروط إنتاج الخطاب إلى الاهتمام بتحليل الخطاب تحليلا بيانيا منطقيا لم يكن، في نظرنا بسبب << هجوم العقل اليوناني>> على المتكلمين المعتزلة و تحولهم المزعوم من <<الأدب>> إلى <<الفلسفة>>. إن الذي حدث، في الواقع، هو أن التيار الآخر من الدراسات البيانية الذي كونه الفقهاء و علماء الأصول هو الذي امتد تأثيره إلى الساحة البلاغية فصرف الناس من الاهتمـ ـام بالخطابـ ـة، أي

1- لقد قام الدكتور محمد الحبيب بن الخوجة بتحقيق مخطوط (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) لحازم القرطاجني و تقدم بعمله لنيل شهادة الدكتوراه إلى جامعة السربون في عام 1964 بإشارف رجيس بلاشير، و طبع الكتاب في سنة 1966، و قد أشار المحقق إلى قضية الجدل حول الأثر اليوناني في ص 32، و أحال على إبراهيم سلامة و على أمجد طرابلسي.

2- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر / المثنى بغداد، 1963.

3- ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب، و خديجة الحديثة، مطبعة العاني، بغداد 1967، و هو الكتاب الذي طبع باسم: نقد النثر، و نسب خطأ إلى قدامة بن جعفر.

4- السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، 1983، و السكاكي هو يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي أبو يعقوب سراج الدين الخورازمي إمام في النحو و التصريف و المعاني و البيان و الاستدلال و العروض و الشعر و الكلام و سائر الفنون و هو من أعيان القرن السادس، و لد 555 هـ، و كانت وفاته في 626 هـ، بغية الوعاة، ج2، ص 364. رقم 2204.

5- يرى عميد الأدب الدكتور طه حسين أن (هذه الغارة الهيلينية المزعومة) قد نجحت في توجيه المعتزلة منشئي البيان العربي من الأدب إلى الفلسفة، و قد تبنى كثير من دارسي الأدب العربي و نقاده في العصر الحديث رأيه بعد ذلك.

بشروط و تقنيات إنتاج الخطاب البليغ، إلى الانكباب على دراسة قوانين تفسير الخطاب المبين (1) ..>>.

فعلا، إن الطابع الاستدلالي الكامن داخل النحو العربي، و في البلاغة العربية بمباحثها الكبرى و الذي عمل علماء البيان منذ القرن الخامس الهجري على إظهار جوانبه خلال بحوثهم هو الذي ربما كان وراء مثل تلك الدعاوى لدى بعض الباحثين المحدثين؛ فعبد القاهر الجرجاني –و من عملية بسطه لنظرية النظم في دلائل الإعجاز، و أسرار البلاغة، و كذا جهود السكاكي حين تجاوز إشكالية (اللفظ/المعنى) لتدشين القول في إشكالية جديدة تماما طرحها من خلال الزوج (نظام الخطاب = نظام العقل) كانا قد ساهما –إلى حد بعيد- في الذهاب بإشكالية اللفظ و المعنى إلى مداها البعيد مع ما ترتب على ذلك من نتائج في الحقل الأدبي و البلاغي مما انعكست آثاره مباشرة في أدبيات عصر الانحطاط في الثقافة العربية (2).

و في الحق، لقد كان لابد من الانتظار إلى غاية القرن السابع للهجرة: أي إلى غاية مجيء حازم القرطاجني حتى تظهر بوضوح آثار الفلسفة الهيلينية في آثار أرسطو تحديدا –في توجيه العمل النقدي و البلاغي العربي. صحيح إنه كان لهذه الفلسفة اليونانية بعض آثارها في الثقافة العربية الإسلامية منذ بدايات الترجمة مع النقلة الرواد. و لكن صحيح كذلك أنه كان تأثيرا قطاعيا بمعنى أنه اقتصر على قطاع دون آخر. لقد كان ذلك التأثير مباشرا في الدرس الفلسفي و المنطقي و الرياضي كما في الهندسة و الفلك و الطب و لكنه ظل محصورا في هذه القطاعات العلمية بدليل أنه لم يستفد كثيرا من تلك الفلسفة فيما وراء الطبيعة للأسباب المعروفة، و أنه لم يلتفت إلى جهود الفارابي، و ابن سينا في النقد و الخطابة و الشعر، بل إن الأول منهما مع أنه حاول تبيئة المنطق الأرسطي من خلال كتابه (الحروف (3)) في الثقافة العربية، إلا أن محاولته قوبلت بالتجاهل، و ردمت لأنها صادفت المنطق البياني وكان قد تأسس و صار في أوج مده، فكان مصير جهد الفارابي هو نفس مصير جهد أستاذه متى بن يونس حين اعتـرض عليـه

1- الجابري (محمد عابد): بنية العقل العربي، دراسة تحليلية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط5، بيروت 1996، ص 31 و ما بعدهـا. و ممن يرى كذلك أن النظر و الاستدلال العربيين قد تطورا داخل الثقافة العربية الإسلامية الدكتور جعفر آل ياسين، المدخل إلى الفكر الفلسفي عند العرب (دراسة في التراث) دار الأندلس، بيروت ط1، 1980.

2- المرجع نفسه، ص 102.

3- الفارابي (أبو نصر): كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت 1970.

و كذلك من خلال: إحصاء العلوم. تحقيق عثمان أمين، الأنجلو المصرية، القاهرة، 1968.

أبو سعيد السيرافي* بأن للعربية منطقها الخاص بها، و لا مجال <<لإحداث لغة في لغة مقررة بين أهلها>>.

و إذا فحتى ما كان قد توهمه بعض الباحثين من تلك العقلانية لدى بعض النقاد السابقين إنما هي في حقيقتها بعد التمحيص كانت ترتد إلى مفهوم العقل البياني، و الذي كان يتأطر آخر الأمر بحدود النص و اللغة و لا ينظر إليه إلا على أساس انه غريزة لدى الإنسان لا تكتمل وظيفتها إلا بما هو خارج عنها (1). و ليس العقل كما هو معروف بمنطقه الداخلي الخاص به، إنه ذلك العقل البياني الواضح الأدوات و الإجراءات من لدن الشافعي إلى أبي الحسين البصري، و من الجاحظ إلى السكاكي، و حينئذ فإنه ليس في الإمكان الحديث عن أثر يوناني، و منطق أرسطي بآلياته إلا من خلال منطق البرهان الأرسطي، و إلا من خلال رؤيته للوجود. و إلا من خلال من تبنى منهجه ذلك.

في هذا الإطار يجيء اسم حازم القرطاجني علامة مميزة في حقلي البلاغة و النقد العربيين على امتداد تاريخهما القديم لما كان يعكسه في (منهاج البلغاء) من تأثر واضح بتلك الطريقة الهيلينية في تناول أبحاثه منهجا و رؤية.

و لا شك أن لحازم مكانته المتميزة في تاريخ النقد العربي القديم و في البلاغة العربية؛ و ذلك لأسباب مختلفة لعل أهمها أن كتابه: <<منهاج البلغاء و سراج الأدباء>> (2) يعد عند غير واحد من المهتمين بشؤون النقد العربي القديم أنضج و أكمل محاولـة لتأصيـل الشعـر و تنظيره في التراث العربي (3). فهو يعد ثمرة للنضج الأخير الذي امتزجت معه الجهود الخاصة بعلوم العرب البيانية، -و التي أسهم في صياغتها البلاغيون و اللغويون-، و علوم الأوائل التي عرضها شراح الفلسفة اليونانية و مترجموها. و مع ذلك فإنه في اعتقاد هذه الدراسة –ما يزال حازم بحاجة ماسة و ملحة إلى استبانة قيمة جهوده النقدية و البلاغية الحقيقية

---

* أبو سعيد السيرافي: هو أبو سعيد الحسن بن عبد اللـه بن المرزبان السيرافي، فارسي الأصل ولد بسيراف و فيها طلب العلم و تفقه في عمان و أخذ عن ابن عمر الصيرمي الكلام، و عن ابن معروف النحو. كان مولده قبل 270هـ و نبغ في النحو و اللغة فكان واحدا من أساطين اللغة في القرن الرابع الهجري إلى غاية وفاته في 368هـ و هو صاحب المناظرة الشهيرة التي جرت بينه و بين متى المنطقي في مجلس ابن الفرات. و من مؤلفاته شرح الكتاب، شرح شواهد الكتاب، المدخل إلى الكتاب، أخبار النحويين البصريين و غيرها و ترجمته في بغية الوعاة، و في الفهرست ص 281، 282 و في الوفيات و في شذرات الذهب ج4 و غيرها.

و هذه العبارة المشهورة و الدالة للسيرافي كان قالها في المناظرة الشهيرة التي جمعته مع أبي بشر متى بن يونس المنطقي ببغداد فـي 326 هـ بمجلس الوزير ابن الفرات، و نص المناظرة موجود في الامتاع و المؤانسة لأبي حيان التوحيدي، الليلة 17.

-أبو حيان التوحيدي: الإمتاع و المؤانسة، تحقيق أحمد الزين/أحمد أمين، مكتبة الحياة، بيروت[د.ت] ج1، ص 110.

1- الجابري (محمد عابد): بنية العقل العربي، دراسة تحليلية، مرجع سابق، المدخل، ص 20 و ما بعدها.

2- يرى محقق الكتاب أن هذا هو العنوان الأصلي لكتاب حازم الشهير في النقد و البلاغة و هو العنوان الذي أورده السبكي في عروس الأفراح، و الزركشي في البرهان، لا كما ورد بصيغ أخرى مختصرة كما عند الصفدي في الوافي بالوفيات، و عند السيوطي في الإتقان، و الاقتراح، و المزهر، أو عند المقري في أزهار الرياض . فقد يسمونه <<المناهج الأدبية>> أو <<المنهاج>> على سبيل الاختصار. منهاج البلغاء، تحقيق د. محمد لحبيب بن الخزجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966ن ط1، ص 94/93.

3- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الثقافة، القاهرة،ط 78 1978، ص 93/92.

في (منهاج البلغاء)؛ و من ثمة وضع حازم في مكانه اللائق به فـي تاريـخ البحـث النقـدي و البلاغي العربي؛ ذلك أن الاعتقاد قائم بأن هذا الناقد لم يستوف بعد حقه الكامل من العناية بعمله و لم ينزل بعد في مكانه الذي يستحقه بدون منافس لا بكونه ناقدا و بلاغيا عربيا من الطراز الرفيع و حسب؛ و إنما بصفته صاحب أول محاولة و أخطرها في إعادة بنينة و تأسيس مباحث النقد و البلاغة العربيين إلى عهده على منهج و رؤية برهانيين.

و من ههنا كان التطلع إلى البحث في هذا المؤلف الخطير: (منهاج البلغاء)، و في مكانة صاحبه حازم القرطاجني، و في هذا الإطار تتنزل هذه القراءة لنظرية المحاكاة لديه.

و إذا فلقد كان الإيمان راسخا بوجوب إعادة قراءة نظرية المحاكاة قراءة جديدة يتوخى

فيها –قدر الاستطاعة- ربط النص الحازمي بملابساته التاريخية و الثقافية؛ ذلك أن حازم القرطاجني يقف بإنجازه النقدي (المنهاج) متميزا بين نقاد العربية بحيث يمثل بنقده وجهة خاصة. فلا هو يصنف مع علماء اللغة و البلاغة و النقاد و حسب؛ و لا هو يتعين من بين شراح فلسفة أرسطو، أو صاحب بناء فلسفي على غرار فلاسفة الإسلام المعروفين مع انه كان قد وظف في نقده، و في درسه البلاغي غير قليل من العتاد الفلسفي الذي كان يمثل جزءا من ثقافته الفلسفية.

و الذي لا خلاف حوله عند جميع الباحثين هو أن حازما كان قد استطاع من خلال المنهاج أن يظهر قدرة عجيبة على امتصاص الثقافتين العربية و اليونانية معا امتصاصا قلما توفر لغيره. و عليه يمكن القول بأن (منهاج البلغاء) كان يمثل نسيج وحده بين سائر كتب النقـد و البلاغة و قد وصفه بذلك أئمة الصناعة قديما (1)، و كثير من الباحثين في العصر الحديث (2). بل إنه ليمكن القول بأن الباحث في جهود حازم النقدية يجد نفسه بإزاء ناقد كان قد اضطلع بمهمة غير مسبوقة في التراث البلاغي و النقدي العربي، فلقد كان كما سيتضح بعد، من الطموح العلمي و الفكري بحيث استهدف إعادة تأسيس للفكر البلاغي و النقدي؛ فكان في مرامه متميزا متفردا.

1- ذكره الصفدي في الوافي بالوفيات، كما أثنى عليه الزركشي في البرهان، و كذا السيوطي في مؤلفاته، خاصة الاتقان و المزهـر و الاقتراح، و المقري في النفح و أزهار الرياض، و ترجم له ابن رشيد في رحلته و طبقت شهرته الآفاق حتى قال العبدري في رحلته: <<حازم، و ما أدراك ما حازم>>.

2- و قد سبقت الإشارة إلى تنويه كبار الباحثين المحدثين بحازم كما في كلمة الدكتور جابر عصفور، و أما مهدي علام فيذهب إلى أن حازما كان قد بز حتى ابن دريد في فن المقاصير بمقصورته التي مطلعها:

لله ما قد هجت يا يوم النوى * على فوادي من تباريح الجوى

كما يذهب العلامة محمد الفاضل بن عاشور في تقديمه للنسخة المحققة إلى أن كتاب المنهاج يتنزل من البلاغة منزلة فلسفة العلم من العلم كمنزلة رسالة الشافعي في الأصول، و مقدمة ابن خلدون في علم التاريخ. ص 11/10.

و لقد يكون مما أغرى حازما بهذه المهمة المتفردة أمور مختلفة ستعرض لها هذه الدراسة بشيء من التفصيل و المناقشة في حينها، و لعل في مقدمة تلك الأمور شعور حازم بتقصير النقاد السابقين عليه في تناولهم لقضايا النقد و البلاغة و بخاصة فيما يتعلق بالشعـ ـ ـر و مسائله.

و للحقيقة فإنه لا غرابة في أن يهتم ناقد في قامة حازم القرطاجني الثقافية بالبحث في فلسفة النقد و البلاغة (1)، أو أن يطمح إلى تجاوز الفكر النقدي السابق عليه؛ و بخاصة إذا علمت مصادر ثقافته المتميزة، من نشأة بالأندلس في القرن السابع للهجرة، و ما أتيح له من تنقل في مجالس العلم سواء بالجزيرة أو خلال نزوحه فيمن نزح من بلاده إلى مراكش، و حتى حين استقراره آخر الأمر على أيام الحفصيين بإفريقية (تونس). إنه إذا علم ذلك، و أظيف إليـه مـا

للأدب و الثقافة الأندلسية من خصوصية تميزها عموما عن الثقافة العربية في المشرق الإسلامي، و تحديدا بدءا (من القرن الخامس للهجرة) (2) أمكن تصور خطورة عمل حازم النقدي، و فرادة إنجازه البلاغي.

و في الحق فإنه لكي تكون صورة حازم الناقد أكثر وضوحا أمام الدارس المهتم ينبغي الوقوف على الخلفية السياسية و الفكرية لحياته، و تمثل الخلفية الثقافية التي كانت تؤطر رؤية حازم و فكره و منهجه إلا أنه عند هذا المستوى تزداد الأمور استعصاء لما ينتاب كثيرا من جوانب هذه الخلفية الثقافية من الضبابية، و ندرة المعلومة.

إن المصادر التاريخية في الشأن الأندلسي، و خاصة المغربي، و كتب التراجم، و حتى كتب الأدب و النقد لا تكاد تسعف الدارس كثيرا فيما يتعلق بحياة حازم و تفاصيلها؛ و حتى محقق منهاج البلغاء كان قد أشار إلى هذه المشكلة (3)، و أكد أن الترجمة لحازم القرطاجني، و ما يتعلق بحياته سواء و هو في الأندلس أو بعد أن غادرها إلى مراكش، و حتى بعد رحلته إلى عاصمة الحفصيين (تونس) هو مجرد جمع لما كان تفرق من نتف الأخبار في المصادر المختلفة، و هي أقوال حازم عن نفسه، أو بعض المعلومات التي تركها حول حازم معاصروه (4)؛ و هي معلومات تكاد تجمع على أن حازما كان قد ولد لأب عربي في حدود 608هـ الموافق لـ ـ ـ:

1- لقد ذكر حازم بأنه إنما يبتغي الكلام في <<روح الصناعة>> و <<أصول الصنعة>> المنهاج، ص 18.

2- يمكن التأريخ بدءا من هذه اللحظة بالذات في الثقافة العربية الأندلسية و بدء استقلالها و تميزها عن خط الثقافة في المشرق الإسلامي و إطراح مبدأ تقليدها و ظهر ذلك في مشروع ابن حزم الظاهري التجديدي محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، سلسلة نقد العقل العربي، دار الطليعة، بيروت/ ط1، 1984، ص 309.

3- محمد لحبيب بن الخوجة: (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) لأبي الحسن حازم القرطاجني، دار الكتب الشرقية، تونس، ط1، 1966، المدخل، ص 53.

4- المصدر نفسه، ص 33.

1211م بالجنوب الشرقي من بلاد الأندلس، و تحديدا بالميناء الروماني المعروف بقرطاجنة قرب مرسية فعرف بعد ذلك بنسبته إلى ذلك الميناء فقيل: حازم القرطاجني.

و لقد عاش حازم حياته الأولى في رغد من العيش وفره عليه يسار والده الذي كان قاضي قرطاجنة. فلما يفع أقبل مثل معاصريه على تعلم المعارف المتاحة في عصره كعلوم العربية و علوم الشريعة و بخاصة على أشياخ مرسية كالطرسوني* و العروضي* حتى فاق نظراءه في سعة الثقافة و تنوعها، فهو فقيه على المذهب المالكي مثل والده، نحوي على مذهب البصريين كسائر علماء الأندلس، حافظ للحديث، راوية للأدب و الأخبار؛ و هو فوق ذلك شاعر

مجيد روى له غير واحد كثيرا من الأشعار و المقطعات (1). و إلى جانب ذلك فقد عرف حازم بكثرة تردده على غرناطة و إشبيلية للاستزادة من العلوم و المعارف، و الأخذ عن العلماء، كما اتصل آخر الأمر بشيخه عمدة العربية و أستاذ العلماء في عصره أبي علي الشاوبين*.

و أبو علي الشلوبين و إن عرف بتبحره في علوم العربية و تلقينها لمريديه، أو التصنيف فيها، فهو كذلك ممن عمل على بث العلوم و الفلسفة مما كان تلقاه عن شيخه أبي الوليد بن رشد الحفيد. فلقد كان واحدا من آخر القلاع العلمية ببلاد الأندلس بعد ضياع أغلب أجزائها، يهرع إليه الطلبة من أطراف البلاد: الأندلس و المغرب طلبا للمعارف الفلسفية كما لعلوم العربية.

و يقدر محقق المنهاج أن أبا علي هذا يكون قد لاحظ في مريده حازما شيئا من الاستعداد للأخذ بالعلوم العقلية، و حكمة الأوائل فلم يجعل منه راوية للأدب كابن الأبار، أو يقتصر في تدريسه على كتاب سيبويه و غيره من أصول اللغة؛ بل إنه حمله على الأخذ بالعلوم الحكمية الهيلينية كما وجهه إلى دراسة المنطق و الخطابة و الشعر (2)، و العب من فكر الفلاسفة المشهورين اليونانين و المسلمين.

---

* الطرسوني: أبو القاسم أحمد بن محمد المولود قبل 560هـ، المتوفى سنة 622هـ، اخذ عن ابن حبيش، و ابن البراء، و البوصيري. كان واسع العلم في الأدب و علوم العربية و الطب و في العلوم الشرعية و أخذ عنه خلق كثير. بغية الدعاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، البابي الحلبي و شركاؤه، ط1، 1965، ج1، ص 363.

*العروضي: أحمد بن هلال المتوفى سنة 640هـ جزائري الأصل أخذ عن علماء بجاية ثم استقر بمرسية في الأندلس، و أقرأ بها الأدب و النحو. التكملة لكتاب الصلة لابن الأبار، ج1، ص 129.

1- كالطائية التي أوردها له صاحب نفح الطيب. نفح الطيب للمقري التلمساني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج2، ص 584 و ما بعدها. و كذلك ما أورده له في كتابه ازهار الرياض، الجزء الثالث.

*- الشاوبين: عمر بن محمد بن عبد الله (الأستاذ) أبو علي الإشبيلي الأزدي كان إمام عصره في العربية بلا مدافع، آخر أئمة هذا الشأن بالمشرق و المغرب. ولد في 562هـ، و أخذ عن ابن بشكوال و طبقته و تتلمذ لابن رشد و ابن زهر. و أقرأ نحو ستين عاما. قال ابن الزبير: قلما تأدب بالأندلس احد من أهل وقتنا إلا و قرأ عليه، و استند و لو بواسطة إليه. و صنف تعليقا على كتاب سيبويـه، و شرحين على الجزولية، و التوطئة في النحو و كانت وفاته في 645هـ. و ترجمته في بغية الدعاة، ج2، 1855، ص 224. و في كتاب الوفيات لابن قنفذ 645، ص 318/317، و كذا في أغلب كتب التراجم.

2- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق د. محمد لحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط1، 1966، المدخل ص 53.

الوضع السياسي في عهد حازم القرطاجني:

و الواقع أنه كان لمولد حازم في مطلع القرن السابع الهجري آثاره التي انعكست بكل ثقلها على حياته و في جوانب عدة منها؛ ذلك أن الوضع كان قد تغير تغيرا كاملا في جنوبي شبه الجزيرة الأيبرية منذ سنة 609 هـ. و لهذا التاريخ أثره البالغ في تاريخ الأندلس كلها؛ فمن جهة عاد ما كان بين النصارى من تشرذم و تخاذل قوة و اتحادا بحيث تحالف ملـوك ليـ ـون و أراغون، و قسطلة، و نافار، و البرتغال و راحوا يشنون هجماتهم الشرسة على المسلمين في محاولة لاسترداد سيادتهم الكاملة على اسبانيا، و تأكد بنو عبد المؤمن من الموحدين بعد انهزامهم في واقعة العقاب 609هـ من ذهاب ملكهم في الأندلس و المغرب كما كان لظهور الفتن الكثيرة ببلاد المسلمين في تلك المرحلة أثره البالغ في انقسام البلاد، و ضعف السلطنـ ـة. و كان لخروج <<ابن هود>> الملقب بالمتوكل على الموحدين آثاره كذلك. فحين بسط هذا الأخير نفوذه على كثير من مناطق شمال الأندلس وقف في وجهه أمير غرناطة <<ابن الأحمر>> و بعض أمراء الموحدين الموالين بجنوب الجزيرة مما دفع <<فرديناند الثالث>> إلى استغلال كل تلك الأوضاع للانقضاض على كثير من القواعد و المدن الهامة كقرطبة في سنة 633هـ. كما استغل بعض القبائل المغربية هذه الحالة المتمزقة لبسط نفوذها في المغرب العربي. فقامت دولة بني مرين بمراكش*، و دولة بني زيان بالمغرب الأوسط و تلمسـ ـان*، و تكونت دولة الحفصيين بإفريقية (تونس)*، و بلغ من ضعف أمراء الموحدين و تفكك أمرهم أنهم لم يستطيعوا منع تحال دولتهم أو الوقوف في وجه التوسع الحفصي على حساب مملكتهم، فظلوا منشغلين بالفتن و الثورات التي هبت في توال بالأندلس و في مراكش عاصمة الدولة (1).

و لقد كانت المحاولات من جانب المسلمين في كل مرة لاسترداد ما كان ضاع منهم من أرض الإسلام بأيدي الروم و لكن من غير طائل مما كان له انعكاسات خطيرة و مباشرة على الحياة الفكرية و الثقافية بالأندلس فكان لسقوط قرطبة و غيرها من حواضر العلم ما حمل كثيرا من أسر العلم و الأدب و الفن على المهاجرة بحثا عن موطن آمن، و كان ما يشبه بداية النزيف الفكري و العلمي بالأندلس، و الذي –لا شك- ساهم في اندثار الحياة العقلية و الثقافية العربية الإسلامية بتلك الربوع فيما بعد.

---

* دولة بني مرين امتدت من 668هـ - إلى 896هـ، 1296م – 1465م. كانت عاصمتها مراكش بالمغرب الأقصى.

* دولة الزيانيين امتدت من 637هـ - إلى 962هـ، 1239م -1555م. و كانت عاصمتها تلمسان.

* دولة الحفصيين امتدت من 625هـ - إلى غاية أواخر القرن الخامس عشر ميلادي ، و كانت عاصمتها تونس (إفريقية).

1- يمكن الوقوف على تفاصيل هذه المرحلة التاريخية في جوانبها المختلفة في كثير من المصادر التاريخية و كتب التراجم الخاصة ببلاد الأندلس و المغرب و أعلامهما.

و ربما يكفي لتصوير فداحة النزيف الفكري الذي كان قد حدث في تلك المرحلة بالأندلس أن يعلم الدارس بأنه في تلك الظروف التاريخية الحرجة من حياة المسلمين كان قد فارق الأندلس رجالات في حجم الفيلسوف الصوفي ابن عربي الحاتمي*، و اللغوي ابن مالك*، و العالم الطبيب ابن البيطار* و العالم الطبيب و النباتي ابن الرومية* و المؤرخ الشاعر ابن الأبـار*، و غير هؤلاء خلق كثيرون من العلماء و الأدباء خرجوا من موطنهم بـدون رجعـة. فكان بعضهم نزيل المشرق الإسلامي سواء بمصر أو بدمشق أو في الحجاز، و كان بعضهم الآخر قد هرع إلى المغرب فكان نزيل مراكش او بجاية أو تلمسان أو غيرها من الحواضر الشهيرة كالقيروان و تونس.

---

* الحاتمي: هو محي الدين بن عربي محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن عبد الـلـه الحاتمي المعروف بالشيخ الأكبر أكبر فلاسفة التصوف الإسلامي و صاحب الفتوحات المكية و ترجمان الأشواق، ولد بمرسية في 560هـ و أخذ عن خيرة علماء زمانه و مال إلى الآداب فكان يومأ إليه بالفضل و المعرفة. انتقل إلى إشبيلية و لقي ابن رشد الحفيد (و أشار إلى اللقاء في الفتوحات) ثم ارتحل إلى المشرق فأجازه غير واحد كالحافظ السلفي و ابن عساكر و ابن الجوزي و غيرهم و طوف بالبلاد من مصر إلى بغداد فالموصل ثم جاور مدة و أقام ببلاد الروم زمنا و كانت وفاته بدمشق في 638هـ و ترجمته في الشذرات ج5، ص 202/190 و فوات الوفيات ج2، ص 478، و الوافي بالوفيات ج4 ص 173 و غيرها.

* ابن مالك: هو جمال الدين محمد بن عبد الـلـه بن عبد الـلـه بن مالك الطائي النحوي صاحب الألفية الشهيرة و التسهيل، ولد سنة 600هـ و أخذ العربية عن غير واحد و ذكر أبو حيان أن ابن مالك جلس في حلقة أبي علي الشلوبين ثلاثة عشر يوما ثم ارتحل إلى المشرق فنزل بحلب ثم بدمشق و تكاثر عليه الطلبة و صار مضرب المثل في دقائق النحو و غوامض الصرف و غريب اللغات و أشعار العرب و كانت وفاته في 672هـ و ترجمته في النفح ج2 رقم 144 ص 222/ 233 و الشذرات ج5 ص 339 و البغية ج1 ص 53 و لم يترجم له ابن خلكان مع إجلاله الكبير له.

*ابن البيطار: هو الطبيب الماهر الشهير ضياء الدين أبو محمد عبد الـلـه بن أحمد بن البيطار المالقي نزيل القاهرة و كان أوحد زمانه في معرفة النبات و أثنى عليه صاحب النفح و صاحب المغرب و قال فيه الذهبي انتهت إليه معرفة تحقيق النبات و صفاته و أماكنه و منافعه و توفي بدمشق في 646هـ و من أشهر مؤلفاته الجامع في الأدوية المفردة، و المغني في الأدوية، و الأفعال العجيبة و الخواص الغريبة و شرح ديسقوريدوس. و ترجمته في عيون الأنباء ج2 ص 133 و فوات الوفيات ج1 ص 434 و النفح ج2 ص 691 و غيرها.

*ابن الرومية: هو أحمد بن محمد أبو العباس بن مفرج بن عبد الـلـه مولاهم الأندلسي الإشبيلي الزهري النباتي الحافظ المعروف بابن الرومية ولد في 561 هـ و جد في طلب الحديث و العلوم و نبغ في الطب كما كان ظاهري المذهب فيقال الحزمي ألف في الحديث و في النبات مرتبا أسماءه على حروف المعجم. و عاش زاهدا صالح السيرة إلى وفاته في 637هـ بإشبيلية و ترجمته في برنامج الرعين و في التكملة و في النفح ج2 ص 596.

*ابن الأبار: هو الإمام الحافظ الكاتب الناظم الناثر المؤلف الراوية أبو عبد الـلـه محمد بن عبد الـلـه بن أبي بكر بن عبد الـلـه بن أبي بكر القضاعي الأندلسي البلنسي المعروف بابن الأبار مؤرخ كبير و أديب ناقد كان من أعلام الناس بتاريخ المسلمين السياسي و العلمي و الأدبي ولد في 595هـ و نشأ في بيت علم و دين و أخذ عن كبار شيوخ الأندلس كأبي علي الشلوبين ثم ارتحل إلى المغرب و انتقل إلى تونس فعمل لأبي زكريا الحفصي ثم لابنه المستنصر و لكنه قتله ظلما قعصا بالرماح في 658هـ و من أشهر مؤلفاته التكملة لكتاب الصلة، الحلة السيراء، تحفة القادم، و بضعا و أربعين كتابا أحرقت معه إلا ما نجا منها و ترجمته في الشذرات ج5 ص 295 و النفح ج2 ص 589 و ازهار الرياض ج3 ص 204 و فوات الوفيات ج2 ص 226 و الوافي بالوفيات ج3 ص 355 ووفيات ابن قنفذ ص 325/324 و غيرها من كتب التراجم.

لقد كان حازم القرطاجني واحدا من بين هؤلاء الذين اضطروا إلى مفارقة أوطانهم في اتجاه المغرب، و يرجح محقق المنهاج أن هجرته كانت فيما بين سنة 633هـ و سنة 639هـ، و في بدايات هذه الفترة قبل موت ممدوحه الرشيد الخليفة الموحدي (1). و يبدو أن حازما توجه أول الأمر إلى مراكش، و كانت الحياة بها مضطربة بحيث لم تكن تفضل الأندلس من الناحية السياسية لما كان بها من فتن و صراعات دامية بين الموحدين و مناوئيهم و بخاصة الوالي الحفصي الذي توسع –كما سبق توضيحه- على حساب دولة الموحدين، و الذي أعلن حربه على المأمون، و ابنه من بعده الرشيد الموحدي. فقد زحف على قسنطينة و بجاية و أخضعهما لطاعته. و امتدت بعد ذلك رقعة دولته إلى بلاد القبائل الكبرى غربا و عاصمة الجزائر فخضعت له قبائل بنو منديل، و بنو توجين مما جعل الدولة المؤمنية في عهد المأمون و ابنه الرشيد، و بالخصوص فيما بين (633هـ - 1236م – 638هـ - 1242م) تمر بأيام عصيبة سوداء (2). و مع ذلك فلم يكن هذا الوضع القائم بالمغرب ليحول دون وجود مراكـز ثقافيـة و بخاصة في ظل ما كان قائما من تنافس شديد بين الحكام إذ وجدوا في انشاء المراكز العلمية، و تشجيع نشاط العلماء و الأدباء ما يقدم خدمة مباشرة في تبرير حكمهم، و بسط نفوذهم.

و يورد ابن رشيد في رحلته (3) جمهرة من أسماء الشعراء الذين عرفهم بلاط الرشيد الموحدي هذا، عدا غيرهم من الأدباء و العلماء الذين ظهروا في تلك الفترة في المغرب الأقصى و هم كثيرون، و من ضمنهم نجد أبا الحسن حازم القرطاجني و أخاه أبا علي. (4)

في هذا الوسط الثقافي عاش حازم بعيد نزوحه من الأندلس فكان على اتصال دائم بالنخبة من المهاجرين الأندلسيين إلى المغرب يشارك مشاركة هامة في الحياة الأدبية بمراكش، و ينشد الرشيد بديع قصائده (5) إلا أن كثرة القلاقل و الاضطرابات بالمغرب الأقصى كانت قد دفعت كثيرا من مهاجري العلماء و الأدباء إلى البحث عن بلاط أكثر أمنا بالرغم من الصلات التي كان الرشيد يغدقها عليهم. و من بين أؤلئك العلماء نجد حازم القرطاجني الذي تقلب في بلاد المغرب من أقصاها إلى أقصاها إلى غاية وصوله إلى عاصمة الدولة الحفصية (تونس)، إلا أن المصادر التاريخية لا تذكر شيئا عن تفاصيل رحلة حازم هذه، و لا الطريق التي كان سلكها عبر رحلته.

1- منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص55.

2- المصدر نفسه، المدخل، ص 57.

3- ابن رشيد، الرحلة المشهورة بـ: (ملء العيبة بها جمع بطول الغيبة في الوجهة الوجيهة إلى الحرمين مكة و طيبة) تحقيق د. محمد لحبيب بن الخوجة، الدار التونسية للنشر، ط1، 1982.

4- المصدر نفسه، و المنهاج، المدخل، ص 59.

5- المنهاج، مصدر سابق، المدخل، ص 59.

و يفترض أن حازما يكون قد سافر وحده من مراكش إلى تونس كما يعتقد محقق المنهاج أنه يكون قد مر خلال رحلته ببجاية و توقف بها قليلا مثلما فعل عامة المهاجرين (1) ليصل في آخر الأمر إلى عاصمة الحفصيين أين مثل بين يدي أبي زكرياء الأول الأمير الحفصي* فأنشده الصادية الطويلة معلنا بيعته، طالبا من الأمير حمايته، مستصرخا إياه مثل فعل ابن الأبار لإنقاذ الأندلس المغلوبة.

و مهما يكن من أمر فإن المصادر التاريخية المتوفرة كرحلة ابن رشيد، و أزهار الرياض للمقري و غيرها تجمع على أن حازم القرطاجني كان قد أقام بقية عمره في ظل الدولة الحفصية بما كان أتيح له فيها من مكانة متميزة، و سعة في العيش، و قرب من الأمراء الحفصيين على كثرة الأعلام المبرزين (2) و خاصة ممن وفد على تونـس مـن العلمـاء و الأدباء، و من مختلف مدن الأندلس الضائعة يومها، أو الآيلة إلى الضياع.

و برغم ما كان يشكله المتعصبون على الأندلسيين من خطر عليهم بما كانوا يحوكونه للوافدين عليهم من دسائس و مكائد لما كان قد هالهم منهم من المزاحمة الثقافية و السياسية فإن حازما بذل الجهد لاحتلال المكانة المرموقة في بلاط المستنصر فكان في ديوان الانشاء متميزا في وسطه بحيث فرض نفسه بعلمه و مواهبه و سار ذكره في الآفاق حين تبوأ منزلة الشيـوخ، و جاءته الإجازات من علماء المشرق (3) و كان من المسيرين للحياة العلمية في عهده إلى غاية

وفاته (4). و كثر طلابه و تلاميذه الذين تخرجوا على يديه، و من تأثر بمطالعة كتبه (5). كأبي

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 59.

* هو الأمير الحفصي: مؤسس الدولة الحفصية أبو زكريا الأول المتوفى 647هـ تولى شؤون الدولة و لما يبلغ الثلاثين و أظهر براعة في القيادة و نضجا سياسيا كبيرا. اتخذ تونس عاصمة لدولته التي بدأ توسيعها على حساب الموحدين و كانت سياسته رشيدة فرفع الضرائب عن الناس و أحسن معاملة الرعية و راقب الولاة و قرب العلماء فأطاعه الناس و استقوى أمره فزحف على قسنطينة و بجاية و أجبر يغمراسن في تلمسان على الدخول في طاعته و هادنه بنو مرين في المغرب و أقيمت الخطبة باسمه في مدن الأندلس المتبقية و استقبلت دولته الفارين من الجزيرة علماء و حرفيين و مهندسين و فقهاء و فلاسفة و تولى منهم المناصب العليا في الدولة كثير كابن الأبار و حازم و ازدهرت الحضارة العربية الإسلامية في عهده.

2- المنهاج، المدخل، ص 61 و ما بعدها.

3- مثل إجازة ابن العمادية الإسكندري المحدث (ت 673هـ)، المنهاج، المدخل، ص69.

4- كانت وفاة حازم القرطاجني ليلة السبت 24 رمضان سنة 684هـ - 1285م عن عمر بلغ ستا و سبعين سنة قضاها في البحث و الدرس، و لا تذكر المصادر أي تفصيل عن قبره أو مكانه. المنهاج، المدخل، ص 71، و نفح الطيب، مصدر سابق،ج2 ص 584

8-من أشهر مصنفات حازم: أشعاره الكثيرة المفرقة في المصادر و التي جمعت مؤخرا في ديوان و قد جمعها أ.الكعاك، و نشرها. و كذاك جمع الدكتور محمد الحبيب بن الخوجة مجموع أشعار حازم تحت عنوان قصائد و مقطعات. نشر تونس، 1972. و لحازم كذاك المقصورة ذائعة الصيت و تتكون من ألف و ستة أبيات و قد عارض بها ابن دريد اللغوي صاحب <<الجمهرة>>. و قد شرحها غير واحد من الأوائل و من أشهر شروحها، شرح الغرناطي الموسوم: << رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة>>. و قد اعتنى بها كذلك في العصر الحديث بعض الباحثين كما في دراسة محمد مهدي علام و تحقيقه لنص المقصورة و الذي يرى أن حازما كان قد بلغ الغاية في فن المقاصير و قد بز ابن دريد في مقصورته. محمد مهدي علام (نص المقصورة) حولية كلية الآداب جامعة عين شمس، 1954/1953، 1، 110. ، و في محقق المنهاج، المدخل، ص 85.

و لحازم القرطاجني مصنفات علمية نحوية و بلاغية أغلبها مفقود و ما بقي منها فهو ناقص الأجزاء و من ذلك كتاب (التجنيس) و لابن رشيد شرح عليه كما ذكر السيوطي في البغية. و كذلك كتابه في العروض و القوافي و الذي أحال عليه هـ ـو نفسـ ـه. (منهـ ـاج =

حيان الأندلسي* و ابن سعيد* و ابن رشيد* و أبي الحسن التجاني* و اللبلي* و ابن راشـد* و ابن القويع* و خلق لا يحصون من العلماء و الأدباء و دارسي الأدب.

هكذا كانت حياة حازم مفعمة أدبا و علما، مليئة بالنشاط الفكري في كل مراحلها، و في كل مكان كان أقام به سواء بالأندلس أو في المغرب كما في تونس إفريقيا.

و تلك إذا، صورة موجزة، و مصغرة لما كان يجري في المغرب الإسلامي خلال تلك الحقبة التاريخية التي وجد بها حازم القرطاجني. إلا أن ما يسترعي الانتباه في تلك المرحلة التاريخية، أي خلال القرن السابع الهجري هو أنها كانت تمثل –من الناحية السياسية- مرحلة انحدار و تفكك و سقوط بالنسبة للحضارة العربية الإسلامية؛ في حين يلحظ أنها من الناحية الثقافية و الفكرية بوجه خاص كانت تعكس مدا علميا و أدبيا صاعدا؛ بل متألقا في كثير من الجوانـب و في كثير من الأحيان.

= البلغاء) مصدر سابق، ص 259 ،و لمزيد من الاطلاع في الموضوع يمكن الرجوع إلى محمد لحبيب بن الخوجة، منهاج البلغاء، المدخل، مصنفات حازم، ص 73 و ما بعدها.

*أبو حيان الأندلسي: هو أثير الدين محمد بن يوسف بن علي يوسف ابن حيان الأندلسي الغرناطي أصله من بربر المغرب قال فيه ابن مرزوق: هو شيخ النحاة بالديار المصرية ولد بغرناطة في 654 هـ و كانت وفاته بالقاهرة في 741هـ و من مؤلفاته الشهيرة البحر المحيط في التفسير. قال الصفدي: كان إمام الدنيا في عصره في النحو و الصرف و التفسير و الحديث و الشروط و الفروع و تراجم الناس و طبقاتهم خصوصا المغاربة و ترجمته في الشذرات ج6 ص 147/145 و النفح ج2 ص 535 و البغية ج1 ص 285/280 و وفيات ابن قنفذ و جعل وفاته في 745هـ.

*ابن سعيد: هو وسطى عقد بيت بني سعيد. علي بن موسى بن عبد الملك بن محمد بن عبد الـلـه بن سعيد الغرناطي سكن تونس. و أبو الحسن هذا هو المصنف الأديب الرحالة الإخباري الشهير صاحب (المغرب) و (المشرق) و عرف بكثرة تجواله و تدوينه فلقي الملوك و الأدباء و العلماء في المشرق و المغرب و بلغ من مكانته أن ترجم له صاحب النفح في أزيد من ثلاثين صفحة و ترجمته في البغية، و فوات الوفيات ج2 ص 178 و غيرهما.

*ابن رشيد: هو أبو عبد الـلـه محمد بت عمر بن رشيد الفهري السبتي المتوفى في 721هـ بفاس و صاحب الرحلة الشهيرة الموسومة: (ملء العيبة بما جمع بطول الغيبة في الوجهة الوجيهة إلى حرمين مكة و طيبة) من علماء القرن السابع و الثامن متفنن في كثير من المعارف كالتاريخ و الأدب و الحديث و غيرها.

* هو أبو الحسن علي ابن إبراهيم بن محمد بن أبي القسم التجاني التونسي الفقيه الأديب روى عن حازم قصيدته اللامية في مدح المصطفى و ترجمته في رحلة ابن رشيد: (ملء العيبة).

*اللبلي: هو أبو جعفر أحمد بن يوسف بن علي بن يوسف الفهري اللبلي أحد مشاهير أصحاب أبي علي الشلوبين وصفه ابن رشيد بالأستاذ المقرئ اللغوي النحوي المتفنن و أثنى عليه و قال الغبريني: كان من أساتيذ إفريقية في وقته و ممن أخذ عنه. و تتلمذ لخيرة العلماء كأبي الحسن الدباج و الأعلم البطليوسي و ابن خروف و الحافظ السلفي و ابن خلفون كما كان يعترف لحازم بتقدمه عليه و ترجمته في البغية رقم 176 و النفح رقم 121 و غيرها من كتب التراجم.

*ابن راشد: هو أبو عبد الـلـه محمد بن عبد الـلـه بن راشد الفقيه الأصولي المتوفى بتونس في 736 هـ أخذ عن حازم و ابن الغماز و ابن دقيق العيد و ابن التنسي و غيرهم من العلماء المشارقة و المغاربة. و ترجمته في رحلة ابن رشيد.

*ابن القويع: هو أبو عبد الـلـه محمد بن محمد بن عبد الرحمن المعروف بابن القويع أخذ عن أبي الحسن التجاني، و شهد بفضل حازم عليه في تكونه في البلاغة. و ترجمته في بغية الوعاة و في رحلة ابن رشيد.

و في الحق فإن الغالب على تلك المرحلة إنما هو الجمود، حتى إن المؤرخين للحضارة العربية لا يترددون في تسمية المرحلة بعصر الانحطاط لما كان من انعكاس مباشـر للفتـ ـن، و الأوضاع السياسية و ما كان من تمزق في حياة المسلمين على مختلف جوانب حياتهم الأخرى؛ مع ما كان يتخلل تلك الحياة من محاولات فكرية متسمة بالأصالة و الإبداع إلا أنهـا– و للحقيقة- كانت تعد استثناءات معزولة إذا ما قيست بالسائد – يومئذ- من الثقافـة العامـ ـة، و ثقافة الفروع المكرسة للتقليد، و تبرير السلطة، و تسويغ توجهاتها.

و مهما يكن من أمر، فإن ما كان خلال القرن السابع الهجري من ازدهار علمي و أدبي مما انعكس في ذلك الكم الهائل من المؤلفات العلمية و الأدبية، و عشرات الأسماء لكبار العلماء و الأدباء الذين حفلت بهم كتب التراجم و التاريخ الأندلسي و المغربي العربي –إنما كانت نذيرا بأفول تلك الحضارة أكثر مما كانت توحيه في ظاهرها من انها حالة صحية فيها؛ و لأن ذلك التوهج الفكري (و الذي كان أشبه بتوهج الشمعة قبل انطفائها) لا يعني الدارس في هذا المقام سوى كونه الإطار الذي كان قد أنجز فيه حازم القرطاجني عمله النقدي متمثلا في منهاج البلغاء.

و الواقع أنه لكي يكون ذلك الإطار الثقافي أكثر وضوحا، فإنه لا مندوحة للدارس من أن يحاول تمثله في شقه الفلسفي.

إنه إذا تتبع المسار التاريخي للفكر الفلسفي العربي، و تطوره أمكن الوقوف على حقيقة بالجة تتلخص في أن الأبحاث الفلسفية العربية في الغرب الإسلامي كانت أكثر نضوجا منها في شرقه، فكانت لذلك بحوث الفلاسفة المسلمين بالغرب الإسلامي ذات خصوصية في التراث العربي بأكمله.

و الواقع أن الرؤية البرهانية الصرف، و التي اكتملت و توجت بما عرف بالعقلانية الرشدية كانت قد طبعت تفكير أشهر فلاسفة الأندلس و المغرب الإسلامي كابن باجة*، و ابن طفيل و غيرهما، و من ثمة جاءت مفارقة كثير من الطروحات الفلسفية في المغرب الإسلامي

لما كان سائدا في مشرقه و بخاصة على مستوى المناهج؛ ذلـك أن الفارابـي و ابـن سينـ ـا

---

* ابن باجة: هو فيلسوف سرقسطة الأندلسي أبو بكر محمد بن يحي بن الصائغ المعروف بابن باجة. ولد في أواخر القرن الخامس الهجري في دولة المرابطين و طلب الفلسفة و العلوم و الآداب ثم رحل إلى إشبيلية و صنف بها أغلب كتبه و رسائله الفلسفيـ ـ ـ ـة و الرياضية و كذا أشعاره و لكنه عاش حياته الأخيرة في ضنك من العيش و العزلة بسبب حساده إلى أن أغتيل بالسم في رمضان 533هـ و من أشهر تلاميذه ابن طفيل و ابن رشد و أحصى له ابن أبي أصيبعة و القفطي أزيد من عشرين كتابا و رسالة أشهرها تدبير المتوحـ ـد، و الكون و الفساد و له نظرية خطيرة في العقل و الغاية الحقيقية للإنسان و العلم تقول: بأن الغاية من البحث الفلسفي و العلمي و العقلي هي الاتصال بالعقل الفعال و لا يكون ذلك إلا عن طريق المنهج العلمي و التعقل الفلسفي لا كما يعتقد الغزالي و سائر الصوفية بالخلوة و الخيال.

و الغزالي* و غير هؤلاء كانوا –و بحكم ظروفهم التاريخية السياسية و الثقافية و التي لا يسمح المقام ههنا ببسطها- قد وقعوا في التلفيق حينما اعتمدوا المزج في فلسفاتهم بين أنظمة معرفية متباينة في المنهج و في الرؤية، و حينما لجأ كل منهم إلى محاولة التوفيق بين البيان و البرهان و العرفان (1). و كان لهذه الرؤى التلفيقية عند هؤلاء الفلاسفة أبعد الأثر في توجيه –لا التفكير الفلسفي فحسب- بل لقد طالت تلك الرؤية فروع الثقافة العربية عل تنوعهـا: علـم كـ ـلام، و أصولا، و فقها، و أدبا، و نقدا، و بلاغة و شعرا؛ ذلك أنه في كل رؤية فلسفية – و هذا أمر طبيعي تماما- بما تشتمل عليه من نظرية في المعرفة- قاعدة مؤسسة في انطلاق كل بحث علمي أو أدبي أو فني، و إطار تؤطر به كل بحث في أي فرع من فروع الثقافة المنتمية إليها.

و غني عن البيان أن الرؤية البيانية العربية الصرف –و التي نافح من أجل بقائها نقية من كل تداخل مع الأنظمة المعرفية الأخرى الجاحظ و أضرابه من رجال الاعتزال الذين كانوا يمثلون حماة البيان العربي في جميع المراحل التاريخية –آلت إلى ثقافة بيانية مشوبة بكثير من العرفان الهرمسي متلبسة بقليل من البرهان الأرسطي الشائه. و إجمالا فلقد آلت تلك الثقافة البيانية برمتها إلى المأزق الحقيقي حينما اصطدمت أول الأمر بالمنظومة العرفانية و بالمنظومة البرهانية. و لقد أدرك اعلام الثقافة العربية الإسلامية في القرن الخامس الهجري تلك الازمة الحاصلة في ثقافتهم باسبابها و أبعادها، و لذلك فقد اتجه غير واحد من أولئك الأعلام للعمل على التخفيف من حدة الأزمة كل في ميدان تخصصه، و تتويج البناء الثقافي العام الذي كان قد انطلق في عصر التدوين.

في هذه المرحلة كان أبو محمد علي بن حزم الظاهري* في الأندلس يرفع صوته بحدة ضد ما آلت إليه الأمور، مبرزا التناقضات، و المحالات، واضعا أصبعه على مظاهر الأزمـة

و مكامنها. و لقد كان ابن حزم يحمل بمذهبه الجديد مشروعا فكريا فلسفيا في أبعاده، و يطمح

---

* الغزالي: هو أبو حامد محمد بن محمد بن أحمد الغزالي الطوسي الملقب بالحجة أحد مشاهير فلاسفة الإسلام في القرن الخامس الهجري أخذ الفقه و الأصول و الجدل و الكلام و المنطق عن إمام الحرمين الجويني و زاول التدريس بالمدرسة النظامية زمنا ثم انقطع بعد ذلك إلى السياحة ثم إلى العبادة و التأمل و التأليف فصنف قرابة الخمسين كتابا أشهرها: تهافت الفلاسفة، المنقذ من الضلال، مقاصد الفلاسفة، مشكاة الأنوار، المستصفى في علم الأصول، و المنخول في الأصول، إحياء علوم الدين، و كثيرا من الرسائل و ترجمته في الشذرات ج4 ص 10/ 13. و الوافي بالوفيات ج1 ص 277 و الوفيات ج3 ص 353 و ابن قنفذ ص 505.

1- لمزيد من التوسع في الموضوع ينظر الفصل الثاني من (بنية العقل العربي)، مرجع سابق، ص 513 و ما بعدها.

*هو أبو محمد علي بن أحمد الفارسي الشهير بابن حزم الظاهري عالم الأندلس في عصره، ولد بقرطبة في 384 في بيت حكمة و أصالة إذ كان أبوه وزيرا لدولة بني عامر، و نشأ عزيزا و تبحر في العلم و زهد في الملك و السياسة و تفرغ للتأليف و نشر آرائه مع أن عصره كان حافلا بالفتن و الأحداث مما جعله عرضة للنفي و مؤامرات الفقهاء ضده بسبب حدة نقده، و شدة و طأته على مخالفيه حتى قيل <<لسان ابن حزم أشد فتكا من سيف الحجاج>> و كانت وفاته سنة 456هـ ببادية لبلة. و روي أن المنصور الموحدي وقف على قبره و قال: <<كل العلماء عيال على ابن حزم>> و من أشهر مؤلفاته الأربعمئة: المحلى، و الإحكام لأصول الأحكام، و طوق الحمامة، و الفصل في الملـ ـل و الأهواء و النحل، و هو في اغلب كتب التراجم كشذرات الذهب ج3، ص 300/299، و التكملة رقم 432 و الصلة ج2 ص 415، و النفح ج2، ص 77. ووفيات ابن قنفذ رقم 458 و غيرها.

إلى إعادة تأسيس (البيان)، و إعادة ترتيب العلاقات بينه و بين (البرهان)، مع اقصاء (العرفـ ـان) إقصاء تاما. و لقد امتد خطاب ابن حزم التأسيسي هذا و النقدي التجاوزي إلى جميع فروع الثقافة العربية الإسلامية من فقه و أصول و كلام، و نحو، و منطـ ـق، و فلسفـ ـة و أدب (1).

و في الحق فإن ما يحمل على إكبار مشروع ابن حزم هو كونه خال مـ ـن التوفيـ ـق و التلفيق، كما كان يلح صاحبه على ضرورة احترام مبادئ العقل و التزامها، و ضرورة تعميم المنطق (2) و تعريبه و تبيئته داخل الثقافة العربية متجاوزا بطرحه هذا مقـ ـولات السابقيـ ـن، و إشكالياتهم السفسطائية فهو يرى: <<أن الفلسفة على الحقيقة إنما معناها و ثمرتها و الغرض المقصود نحوه بتعلمها ليس هو شيئا آخر غير إصلاح النفس بأن تستعمل في دنياها الفضائـ ـل و حسن السيرة المؤدية إلى سلامتها في المعاد، و حسن السياسة للمنزل و الرعية، و هذا نفسه لا غيره هو الغرض من الشريعة>> (3).

ليس هذا و حسب، بل إن الباحث في تاريخ الثقافة العربية الإسلامية و تطورها، ليندهل لجرأة أول فيلسوف في الاندلس و هو أبو بكر بن الصائغ المعروف بابن باجة* حينما يقرر في (شرح السماع الطبيعي) مشروعا واضحا هو إعادة تأسيس العلم الطبيعي في الثقافة الإسلامية قاصدا مقصد <<البرهان>> بديلا عن <<الفيزياء الكلامية>> التي شيدها المتكلمون: <<لا لأجل أن يعطوا أسباب الظواهر الطبيعية، بل من اجل ...، و مناقضة بعضهم بعضا>>(4).

و ابن باجة يدرك تماما هذه اللحظة التي يسجلها على تاريخ الثقافة العربية حينما يقارن ما آل إليه العلم الطبيعي في بلاد الإسلام على عهده بما آل إليه العلم نفسه ببلاد اليونان على عهد أرسطو، و من ثم فهو يهدف أن يقوم بالمهمة نفسها التي كان قام بها أرسطو من قبل إزاء متكلمي زمانه أمثال: بارمنيدس*، و مالسيس، ثم قرأ ابن باجة أرسطو بواسطة أرسطو نفسـ ـه

1- لتبين ملامح المشروع الحزمي النهضوي يمكن الرجوع إلى الدكتور محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، مرجع سابق، ص 295 و ما بعدها.

2- لقد كان في هذه الظروف بالذات من المتأخرين من اعلام المشرق الإسلامي من ألف في نقض المنطق و المقصود ههنا: ابن تيمية بكتابه << الرد على المنطقيين>>.

3- أبو محمد بن حزم: الفصل في الملل و الأهواء و النحل، مكتبة الحياة، بيروت [د.ت]، ج1، ص 94.

4- أبو بكر بن باجة: شرح السماع الطبيعي، تحقيق معن زيادة، دار الكندي، بيروت، 1978، ص 17/16.

* بارمنيدس: هو الفيلسوف الإيطالي، نشأ بإيليا حوالي 504 ق.م تدور فلسفته حول الكائن، و الظاهرات. و يرى أن للمعرفة رتبتان: رتبة اليقين، و رتبة الشك النابع من الخطأ الممكن في بحث الظاهرة المتغيرة.

غير ملتفت لفلاسفة المشرق الإسلامي أمثال الكندي* و الفارابي و ابـن سينـا و الـ ـرازي* و غيرهم. و كأنه –في رأي الجابري- يطبق مقولة ابن حزم بعدم التقليد، و العودة إلى الأصول في كل ميادين الثقافة.

و لقد أثمرت هذه الطريقة النقدية الجديدة <<حتى إن البعض قد اعتبره ممهدا لظهور غاليلو غاليلي>> و ألف جملة من الرسائل في الإلهيات يظهر فيها كذلك تفكيره الأصيل، و لا سيما اختلافه مع الفارابي و ابن سينا و تحرره من النزعة الهرمسية التصوفية التي نخرت عقلانيتهم من الداخل (1).

و الواقع أن لأبي الوليد بن رشد فيلسوف قرطبة (520هـ-595هـ) كل الفضل في تعميق هذا الاتجاه النقدي في الأندلس و ذلك بما ألفه سواء في العلم الطبيعي الأرسطي، البرهاني من جوامع و تلخيصات و شروح تجاوز فيها الفارابي و ابن سينا كليهما أو بما وضعه في الخطابة و الشعر و في اللغة و غيرها و متجاوزا حتى ابن باجة نفسه في الميدان العلمـي، و متجاوزا غيره في الميدان الأدبي و اللغوي. لقد عمل ابن رشد على تأسيس البرهان و تعميمه ليشمل المنطق، و ما بعد الطبيعة فألف شرح البرهان من قسم المنطق، و تفسير ما بعد الطبيعة فأوضح ما استغلق من عبارات ارسطو، و أزال قلق عبارات المترجمين، و صحح كثيرا من الأخطاء التي وقع فيها الشراح السابقون و بخاصة ابن سينا فشرح أرسطو بالرجوع إلى آرائه و فحصها، و ردها إلى أصولها، فخاص بذلك فلسفة المعلم الأول من الشوائب التي تعرضت لها في العصر الهلينستي و في العصر الإسلامي إلى عهده.

---

* الكندي: هو فيلسوف العرب و أول من اشتهر بالفلسفة بعد المرحلة الانتقالية في الثقافة العربية. ولد لأب عربي هو إسحاق بن صباح أمير الكوفة في عهد المهدي و الرشيد سنة 185هـ و تأدب ببغداد و عاش يتيما و لكن في ترف ازداد بمكانته عند المأمون حين عمل منجما ببلاطه و كان متبحرا في الفلك و الرياضة و الموسيقى و الآداب و قد أحصى له صاحب الفهرست أزيد من 265 كتابا و رسالة في الطب و الفلسفة و الموسيقى و الكيمياء و الأخلاق و غيرها و قد أثنى عليه الأوائل كثيرا كصاعد في طبقات الأمم، و البيهقي و القفطي حتى قال ابن نباتة في (سرح العيون): كانت دولة المعتصم تتجمل به و بمصنفاته و هي كبيرة جدا.

*الرازي: هو أبو بكر محمد بن زكريا الرازي الطبيب المولود في 251هـ بالري و فيها تعلم و درس الرياضيات و الفلك و المنطـ ـق و الأدب و الكيمياء ثم عكف على الفلسفة و الطب فنبغ فيهما و اشتهر فتولى تدبير مارستان الري و رئاسة الأطباء في مارستان بغداد و له في الطب (الحاوي) ترجم خمس مرات إلى اللاتينية و خطأ جالينوس في كثير من المسائل و تركت فلسفته أثرا بالغا في الشيعة و حاول كثير الرد عليه كأبي حاتم الرازي، و الكرماني و ناصر خسرو، و الفارابي و ابن الهيثم و ابن ميمون و بخاصة في إنكاره للنبوءات. و له أزيد من 232 كتابا و رسالة عدها له ابن ابي أصيبعة أكثرها في الطب. و عمي في آخر عمره، و توفي في 313هـ ببغداد و ترجمته في الشذرات ج2 ص 263 و ابن أبي أصيبعة مع اختلاف في سنة الوفاة فقيل 311هـ و قيل 320هـ و الأصل ما ذكره البيروني في فهرست كتاب الرازي من انه توفي في 5 شعبان سنة 313هـ رحمه الله.

1- الجابري (محمد عابد): نحن و التراث، (قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي)، الدار البيضاء، ط2، 1982. و للدكتور حسين مروة رأي آخر في أسباب تناقض ابن سينا و جمعة بين العقلانية و العرفان (الاسماعيلي) حسين مروة: تراثنا كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1985، ص 232 و ما بعدها.

و للحق فإن النظر في مصنفات ابن رشد (1)، و بخاصة ما تعلق باللغة و الشعر والخطابة لا يفهم منه سوى كون أن فيلسوف قرطبة كان رافضا لفكرة التقليد و الأخذ بأراء المتقدمين دون تمحيص. و كتابه <<الضروري في النحو>> يعكس بوضوح توجه صاحبه اللغوي و موقفه من النحاة، بل إن هذه الدراسة لتذهب إلى حد اعتبار هذا الكتاب كان الخطوة الأولى في تاريخ الدراسات اللغوية العربية لما يعرف اليوم بالنحو الوظيفي. و ما كتاب: الرد على النحاة لابن مضاء القرطبي* سوى لبنة ثانية في بناء تأسيسي كان يستهدف تصحيح المسار في الدرس النحوي العربي كله؛ هذا و من نافلة القول: إن الصراع الذي ظل قائما بين الاتجاهين العقل/ النقل – و الذي كانت الفلسفة، و ابن رشد خاصة هي آخر خطوط الدفاع فيه عن العقل ضد تقليد التراث و الاستناد لسلطة النصوص- كان قد حسم في الأخير لصالح النقل و التراث ضد العقل (2).

روافد النقد و البلاغة في الغرب الإسلامي:

و إذا فالمتتبع لمسار الثقافة العربية الإسلامية يجد نفسه في الأندلس و بلاد المغرب الإسلامي مع بداية جديدة للفكر العربي الإسلامي. بداية كان دشنها ابن حزم و عمل ابن باجة على تعميق مضمونها العقلاني، ثم هي ازدهرت، و اكتملت بمجيء ابن رشد الحفيد.

و يبدو أن هذا المشروع الثقافي الضخم الذي اضطلع به فلاسفة المغرب الإسلامـــي ما فتئ أن تبناه أقطاب الثقافة العالمة في وقت مبكر، كل في ميدان تخصصه؛ فكمـا كـــان ابن زهر* في الطبيعيات و ابن مضاء القرطبي في النحو كان ابن خلـدون* فـي التاريـخ،

1- للوقوف على مؤلفات ابن رشد يمكن الرجوع إلى الدكتور جميل صليبا: تاريخ الفلسفة العربية، مرجع سابق، ص 452/451/450.

2- نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990، الباب 3، ص 275 و ما بعدها و كذلك ينظر لنفس المؤلف، النص و السلطة و الحقيقة، مرجع سابق، ص 19.

* ابن مضاء القرطبي: ولد أبو العباس أحمد بن عبد الرحمن اللخمي القرطبي في 513هـ و أخذ علوم العربية على خيرة أساتيذ زمانه ثم اتصل بالخليفة الموحدي الثالث و المعروف عنه محاربة المذهب المالكي و كل ما له علاقة بالتقليد و من ثم كان ابن مضاء بكتابه الشهير (الرد على النحاة) يعمل وفق مبدأ الثورة على التقليد و الدعوة إلى النظر و الواقعية في الطرح حتى في النحو حتى قيل (كان ظاهريا في النحو) و كانت وفاته في 592هـ بإشبيلية و ترجمته في بغية الوعاة ج1 ص 323 .

* ابن زهر: لقد كان لأبي مروان عبد الملك ابن أبي بكر محمد بن مروان بن زهر بيتا شهيرا بالأندلس علما و جاها و هو ابن زهر الفيلسوف الطبيب المتوفى سنة 525هـ و قد رحل إلى المشرق و تولى رئاسة الطب في بغداد و مصر و في القيروان و استوزر لابن تاشفين و كان محدثا فقيها. و أما ابن زهر الحفيد و هو المقصود ههنا فهو صاحب الموشح الشهير و هو عين بيت آل زهر الذين كانوا كلهم أعيانا علماء حكماء وزراء كما قال صاحب النفح و توفي ابن زهر الحفيد في 595 هـ أي في السنة نفسها التي توفي فيها ابن رشد الحفيد.

* ابن خلدون: هو أبو زيد عبد الرحمن بن خلدون الحضرمي ولد بتونس في 732هـ في بيت علم و شرف حتى قال ابن حيان المؤرخ الأندلسي: (بنو خلدون كانوا في إشبيلية نهاية النباهة و مازال أعلامهم يتقلبون بين رياسة سلطانية و رئاسة علمية فبعضهم وزيرا في إشبيلية و بعضهم وزيرا و قائد بتونس) و بعضهم آثر العلم كأبي زيد هذا الذي تتلمذ لوالده و جملة من شيوخ زمانه ثم تقلب بين المدن و الأمصار كبجاية و تلمسان و بسكرة و كذا بالمشرق كما في المغرب و مر بتجارب مريرة في غير موطن إلا أنه رأى من النعمة الشيء الكثير كذلك فتولى الحجابة لغير أمير و نال من الحظوة لدى الملوك زمنا، و من أشهر مؤلفاته التاريخ الكبير، و المقدمة الشهيرة في علم التاريخ و الاجتماع و كانت وفاته سنة 808هـ، و يعتبره المحدثون الأب الحقيقي و المؤسس الأول لثلاثة علوم : التاريخ و السياسة و الاجتماع.

و الشاطبي* في الأصول، و حازم القرطاجني –و هو محل هذه الدراسة- في النقد و البلاغـة، و غيرهم كثيرون لا يتسع المقام لذكرهم.

و يعتقد الدكتور الجابري بأن <<الرشدية هذه كانت قادرة على طرق آفاق جديدة تماما، و هذا ما حدث بالفعل، و لكن في أوروبا حيث انتقلت، و ليس في العالم العربي حيث اختنقت>> (1).

و لاشك إذا أن النقد و التفكير الحر، و التفكير الفلسفي بوجه عام كان من الروافد الأساسية للنقد الأدبي خلال القرنين السادس و السابع الهجريين مع أن الفلسفة –و هذا هو الملفت للانتباه حقا- لم تعرف ازدهارا كبيرا ببلاد الأندلس و المغرب إلا في مرحلتين اثنتين:

أ) المرحلة الأولى و تمتد من سنة 300هـ و إلى غاية حوالى سنة 365هـ، أي في حكم عبد الرحمن الثالث و ابنه الحكم، و أول حكم هشام بن الحكم.

ب) و المرحلة الثانية و امتدت من سنة 515هـ و إلى غاية سنة 595هـ، و تبتدئ بحكم محمد ابن تومرت و تنتهي بموت علمي الفلسفة و العلوم: ابن رشد و ابن زهر (2).

و مهما يكن من امر فإن تلك الفلسفة، و ذلك التفكير النقدي الحر كانا قد أثمرا –حينما توفر الجو المناسب، و المناخ السياسي و الثقافي الملائم- كأفضل ما يثمر تفكير إنساني.

و من ههنا فإنه لامندوحة لدارس النقد الأدبي حين يتكلم في تاريخه، أو يروم الخوض في روافده بالأندلس و المغرب الإسلامي من أن يضع نصب عينيه هذا الرافد الخطير: رافد التفكير العقلاني المنطلق، و التوجه الفلسفي الذي نادى أعلامه بترك التقليد، و من ثم الرجوع

إلى الأصول و الاحتكام إلى منطق العقل دون هوادة في مباحث العلم، و تطلاب المعرفـــة،

---

* الشاطبي: قال المقري في نفح الطيب: قال ابن سعيد يعني صاحب المغرب و القدح المعلى، توارثوا بشاطبة، مراتب تحسدها النجوم الثاقبة و أبو الوليد بن الجنان الكناني الشاطبي أشعرهم، و هو المعروف بفخر الدين إمام في النحو و لد في 615هـ و كانت له مشاركة في علوم كثيرة، و منهم الشاطبي أبو القاسم بن فيره بن خاف بن أحمد الرعيني المقرئ الحافظ الضرير صاحب <<حرز الأماني>> و << العقيلة>> و غيرهما، أخذ عن الحافظ السلفي و ابن بري و غيرهما و هو المتوفى سنة 590هـ، و منهم أبو عبد اللـه، و يكنى أبا القاسم و أبا بكر محمد بن سراقة الشاطبي، محي الدين. المتوفى سنة 662هـ و هو أحد مشايخ الصوفية أخذ عن ابي حفص السهروردي و جماعة و يشهد له بالعلم و الجلالة و الفضل. و منهم ثابت بن أحمد بن عبد الولي الشاطبي و ترجمته في التكملة رقم 227. و منخم أبو عبد اللـه محمد بن أحمد حياز الشاطبي الاوسي المتوفى سنة 718هـ. و منهم محمد بن عبد الرحمن بن يعقوب الخزرجي الأنصاري الشاطبي الفقيه، القاضي الصدر المتفنن، المحصل المجيد، قال صاحب النفح: كان له علم بالعربية و أصول الفقه و مشاركة في أصول الدين، و له شرح على <<الجزولية>> و كان ابوه قاضيا و بيتهم بيت قضاء و علم و سؤد متوارث و مجد مكسوب و منسوب، ثم ولي قضاء بجاية فكان في قضائه على سنن الفضلاء، معارضا للولاة ...>>. و ترجمته في عنوان الدارية و غيرها و توفي في سنة 691هـ و ترجم له ابن قنفذ في وفيات سنة 699هـ. و أما المقصود من بينهم بهذا الموضع فهو: أبو اسحاق إبراهيم بن موسى اللخمي الغرناطي الشاطبي المتوفى سنة 790هـ و هو صاحب (الموافقات في أصول الشريعة) و هو الذي رام بمصنفه هذا إعادة تأسيس علم الأصول بالقول بالكليات في الشريعة الإسلامية.

1- الجابري (محمد عابد): بنية العقل العربي، دراسة تحليلية، مرجع سابق، ص 323.

2- د. بيصار (محمد): في فلسفة ابن رشد، الوجود و الخلود، دار الكتاب اللبناني، ط3، 1973، ص38.

و ترسم الحقائق؛ ذلك إنه بالإضافة إلى الرافد المحلي المتمثل في الحركات الفكرية التي شهدتها المراكز الثقافية في الأندلس و بلاد المغرب عامة، هنالك رافد المنطق و الفلسفة الذين أثريا النقد المغربي و الأندلسي حتى استقام مدرسة نقدية متميزة عن نظيراتها من المدارس النقدية بالمشرق الإسلامي و بخاصة في المراحل المتأخرة من تاريخ النشاط الفكري في الغـرب الإسلامـ ـي و يقول الدكتور أمجد طرابلسي في هذا: << عرف القرن الهجـري السابـ ـع، و مطلع الذي يليه، مدرسة بلاغية عربية مغربية تستحق أن يوليها المهتمون بالدارسات النقديـة و البلاغية المقارنة عنايتهم، و يخصوها بتتبعاتهم، و هي مدرسة يبدو واضحا من خلال الآثار التي تركها لها أعلامها أنهم كانوا جميعا مع تمكنهم حق التمكن من اللغة العربية و آدابها بعامة، و من الدراسات النقدية و البلاغية العربية بخاصة – أحسن اطلاعا علـى منطـق أرسطـ ـو، و أعمق فهما لمضمون كتابه (الشعر) و (الخطابة) من النقاد و البلاغيين الذين عرفتهم القرون السابقة في مشرق العالم الإسلامي و غربه (1).

و الواقع أن هذا الكلام يجد مبرراته و مسوغاته الكثيرة و التي منها كون أن الحركة النقدية بشكل عام في الغرب الإسلامي –و التي حاول أقطابها منذ زمن مبكر محاولة تأسيسها على منطق البرهان الأرسطي- لا يمكن فهمها على الوجه الصحيح إلا بربطها بكثير مما يعتقد انه لا صلة كبيرة له بمباحث النقد و البلاغة و الشعر؛ كمباحث الإلهيات و الفقه و الأصـ ـول و مناهج البحوث العلمية على أن النظر الصحيح يفضي إلى عكس ذلك تماما.

ثقافة حازم الأندلسية المغربية، و تميزها:

و حينئذ فحازم القرطاجي لا يند –من حيث ثقافته و تكوينه، و إنتاجه النقدي- عن هذا الإطار، بل إن حازما لهو خير من يمثل هذه المدرسة النقدية الأندلسية المغربية؛ ذلك أن القرطاجني في ثقافته و تكوينه الفكري سليل شرعي للثقافة الأندلسية، و الفكر المغربي البياني الذي أعيد تأسيسه منذ ابن رشد على رؤية برهانية أرسطية، و حينئذ فلا ينتظر من حازم أن يقدم عملا نقديا مماثلا لنقود السابقين في المشرق العربي و الإسلامي؛ بل الطبيعي هو أن يكون امتدادا للمدرسة المغربية الأندلسية و لو في إطارها العام و هو العمل وفق قاعدة << ترك التقليد، و ضرورة العودة إلى الأصول في كل بحث>>. ذلك من جهة، و من ناحية ثانية فإن البحث في جهود حازم النقدية و البلاغية يستحيل فيها الوصول إلى حقيقة موضوعية مع إغفال الطابع النوعي لبحوثه و هو كونها (محاولة نقدية ابستمولوجية) في التراث النقدي و البلاغي العربي برمته.

1- …%القديم%2.الأدبي%2.النقدfile://C:\DOCUMENTS%20and%20Setting\Administrator_\My%20 Documents1424/11/12

إنه من ههنا، و من هذه الزاوية بالذات كان توجه هذه الدراسة في الخوض في نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني –إلى البحث مباشرة بتناول جهود حازم النقدية تناولا إشكاليا يرتبط فيه، العلمي بالفني مع الفلسفي في علاقة كل ذلك بالسياسي و الاجتماعي و تفاعلهما بالثقافي الفكري.

و مع أن أسئلة كثيرة تتدافع في ذهن الدارس، و تتزاحم حين النظر في (منهاج البلغاء) سواء فيما يتعلق بالمنهاج نفسه و مادته الفكرية البلاغية و النقدية، و في ما يتصل بصاحبه حازم القرطاجني إلا أن هذه الدراسة تعتقد أن أكثر تلك الأسئلة اتساقا مع أهدافها في هذا الموضع بالذات هو: في أي مرحلة من مراحل حياته كان تأليف حازم لمصنفه الشهير: (منهاج البلغاء و سراج الأدباء)؟ و ما هي المحاور النقدية و البلاغية التي كان قد بحثها حين قال بنظرية المحاكاة في الشعر؟

و في الحقيقة فإن كتاب حازم الموسوم: (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) لا يملك الدارس له بيانات واضحة و دقيقة فيما يخص المرحلة التي ألف فيها، و لا حتى السنة التي شرع في تأليفه خلالها، أو السنة التي كان حازم قد أكمل فيها إنجازه النقدي هذا. و الاعتقاد قائم بأن كثيرا أو قليلا من تلك المعلومات يكون في القسم المفقود من المنهاج إذ جرت العادة لدى المؤلفين في تلك المرحلة على الإشارة إلى دواعي تأليف مصنفاتهم و التأريخ للظروف المحيطة بذلك. و مع ذلك فإن المضنون هو أن حازما يكون قد صنف كتابه هذا في المرحلة الأخيرة من مقامه بالبلاط الحفصي بتونس أين توفرت له الأجواء المساعدة على النهوض بتأليفه من راحة في العيش وفرها عليه منصبه العالي في الدولة الحفصية، و شعور بالأمان مما لم يتحقق له كثيرا لا في الأندلس التي كانت تتداعى مدنها، و لا في بلاط الرشيد بمراكش بسبب ما كان من قلاقـل و اضطراب سياسي لم يعرف الهدوء.

و كغيره من نفائس التراث العلمي و الأدبي العربيين تعرض <<المنهاج>> لغوائل الزمن ففقد القسم الأول منه؛ و لم يبق من هذا القسم سوى شذرات منقولة هنا و هناك، كالنصوص التي نقلها التاج السبكي في << عروس الأفراح>> أو التي أوردها له بدر الدين الزركشي في <<البرهان>> (1) و هي نصوص تبحث في القول و أجزائه، و طرق الأداء، و التشبيـ ـ ـ ـه و شروطه، و الترتيب في المعاني و الأغراض، و الأثر الذي يحصل للسامعين في حال تلقيهم للكلام و غيرها من المباحث.

و لاشك لو كتب البقاء لهذا القسم المفقود من (المنهاج) لأسعف في الدراسة و البحث كثيرا و بخاصة فيما يتعلق بمباحث التشبيه، و اثر الكلام، و ترتيب المعاني، و الكلام في الأصوات و الحروف و الكلم المفردة مما أحال عليه حازم نفسه غير مرة في الأجزاء الثلاثة

1- و يمكن الوقوف على بعض من تلك النصوص المفرقة في هذين المصدرين في ملحق المنهاج، تح، محمد لحبيب بن الخوجة، مصدر سابق، الملحق، ص 387/383.

المتبقية من المنهاج، و مما له صلة واضحة بنظرية المحاكاة، و بخاصة في المحاسن التأليفيـة و مباحث الإيقاع و التناسب. هذا عدا ما يفهم من آراء لغوية تتسم بكثير من التقدم و الجرأة.

و مهما يكن من أمر تلك القطعة المفقودة من المنهاج، فإن الأقسام الثلاثة المتبقية منه تبحث كلها في صناعة الشعر: <<و قد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي بن سينا>> (1).

و لقد ركز حازم القرطاجني في دراسته الشعر على بحث المعاني و المباني و الأسلوب، معلقا كل ذلك بالمفهوم الجديد الذي طرحه في حده و هو أنه محاكاة و تخييل؛ ثم بعد ذلك قسم كل قسم من هذه الأقسام الأربعة إلى أربعة مناهج بمثابة الأبواب، و كان يفرع كل منهج إلى مجموعة من الفصول سماها على التعاقب: (معلم أو معرف)، و شقق الملاحظات البلاغيـ ـة، و الأفكار النقدية ثم جمعها في مآم؛ فإذا طال المبحث قسمه إلى فقر، فكان يسميها تارة إضـ ـاءة و أخرى تنويرا. و لا يخفى في هذا المقام طرافة المصطلح لدى هذا الناقد الفذ، و الذي يستحق بدوره دراسة خاصة. كما تبرز أصالة حازم في كثير من طروحاته النقدية و البلاغية التي تناولها بروح العالم المبتكر القادر على الإضافة، و تجاوز ما سبق من طروحات يحدوه في ذلك ثقافة علمية عميقة، و إطلاع موسوعي في الثقافتين العربية و الهيلينية مما لم يتوافر في ناقد عربي سابق عليه.

مكانة حازم القرطاجني و منهاجه في تاريخ النقد العربي:

و الذي لاشك فيه عند جميع الباحثين هو أن حازما في جهوده النقدية و البلاغية خلال

المنهاج كان قد استعان غير قليل بشروح الفلاسفة المسلمين سواء في ذلك شروحهم لفن الشعر أو ما كانوا قد كتبوه مما له صلة و علاقة بالأدب و الشعر عموما كتلخيص الخطابة و ما وضعوه في الموسيقى، و غيرها كذلك من كتب المنطق و الحدود.

إلا أن المثير للانتباه حقا، هو أن حازما و هو يوظف تلك الثقافة اليونانية الفلسفية المهذبة و يحاول الإفادة منها قدر استطاعته في بحثه قضايا النقد و البلاغة العربيين، كان قد أشار إلى استعانته بشرح أبي علي بن سينا لكتاب (فن الشعر) (2). و ربما لجأ إلى استعمال

1- أبو الحسن حازم القرطاجي، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق د. محمد لحبيب بن الخوجة، تونس ، 1966، ط1، ص70.

و عبارة ابن سينا المشار إليها في فن الشعر من كتاب <<الشفا>> لأبي علي بن سينا في عبد الرحمن بدي، فن الشعر لأرسطا طاليس، مرجع سابق، ص 198.

2- لقد أشار حازم في المنهاج إلى أبي علي بن سينا في ص 124/122/117/116/84/83/78/74/69. و هي كلها إحالات راجعة إلى: فن الشعر، و المنطق، و الخطابة من كتاب الشفا.

بعض الشواهد التي كان أبو علي قد وظفها، بعينها؛ و هو لم يحل على أبي نصر الفارابي في شرحه سوى مرتين؛ و لكنه في مقابل ذلك كان يغفل تماما ذكر أبي الوليد بن رشد و شرحه الوسيط المشهور (1).

أما محقق المنهاج فلا يدري أسباب ذلك على التحقيق: <<... فلعله وجده غير أمين في ترجمته لكتاب فن الشعر لأرسطو، أو كان مقصرا لديه عن أن يضيف من ذلك شيئا إلى أصول النقد الشعري عند العرب فدعاه هذا إلى الاستدراك عليه>> (2). إلا أنه لا يعول على هذا النوع من القراءة لعدم إشارة حازم إلى شيخ أستاذه الشلوبين، أي ابن رشد؛ و لا على مثيلاتها من القراءات لبعض الباحثين المحدثين، و المبطنة بالاتهام بالخطأ في الفهم؛ و التي قد تصل إلى حد رمي فيلسوف قرطبة بعدم الأمانة في النقل، و ما شابه هذا من التفسيرات.

و الواقع أن اتهام ابن رشد في تفكيره و فهمه ليس قضية جديدة في الثقافة العربية الإسلامية، و كل من له تتبع لتاريخ الفكر العربي و رجاله يعرف ذلك. و لكن الدهشة تأخذ الدارس المهتم حينما يرى أكثر من باحث في العصر الحديث يتداول الخطأ ذاته في مختلف فروع المعرفة التي أسهم فيها ابن رشد سواء في الفلسفة أو في الأدب و نقده أو في الدراسات الإسلامية و غيرها، بل لقد يذهب البعض إلى حد الإسهام –عن وعي بذلك أو بغيره- في تهميش الفكر الرشدي العقلاني من خلال تسطيحهم للقضايا دون أن يكلف أولئك الباحثون أنفسهم عناء الشك في المقولات السائدة، أو محاولة تصحيحها، أو مقارنة النصوص و تمحيصها للوقوف على حقيقة معقولة تكفل القبول و الارتياح لدى الباحثين كما تكفل تبرئة ساحة الفيلسوف مما ألصق به.

إن الدكتور عبد الرحمن بدوي مثلا لا يكتفي بأنه: <<لا يخرج المرء من قراءته لهذه التلخيصات التي وضعها الفارابي و ابن سينا و ابن رشد إلا بشعور أليم بخيبة الأمل في أن يكون العرب قد أفادوا منه كما أفادت أوروبا في عصر النهضة ...>>(3) بل يرى أن ابن رشد: <<قد أضلته ترجمة متى للتراجيديا بأنها المديح و الكوميديا بأنها الهجاء ... لأنها تقوم على أساس فاسد هو تلك الترجمة الخطأ>> (4).

وواضح أن الدكتور بدوي إنما كان ينتظر من ابن رشد ترجمة حرفية لنص فن الشعر، و فهما يناسب بالضرورة مقصد المعلم الأول فلم يظفر بحاجته، وفات الدكتور أن ابن رشد له ثقافته العربية و الإسلامية و أنه قرأ أرسطو في أعماله جميعها بأرسطو نفسه فصححه، و هذبه

1- لقد تحير كثير من الباحثين في أسباب هذه القضية، مع إقرار البعض بأن إغفال حازم لذكر ابن رشد كان متعمدا و قد أشار محقق المنهاج إلى هذه القضية في المدخل، ص 118.

2- المصدر نفسه/ ص 118.

3- عبد الرحمن بدوي، فن الشعر لأرسطا طاليس، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1953، المدخل الدراسة الفيلولوجية، ص 56.

4- المرجع نفسه، ص 56/55.

مما أضيف إليه، و ما علق بعبارته مما لم يقل به المعلم الأول أصلا فـ:<<شرح فيلسوف قرطبة أرسطو بواسطة أرسطو نفسه، أي بالرجوع إلى آرائه و فحصها و ردها إلى أصولها، أي إلى المبادئ و المسلمات التي تؤسسها، و التماس الحجج لها داخل المنظومة الأرسطية نفسها مما مكنه من تخليص فلسفة المعلم الأول من الشوائب التي تعرضت لها في العصر الهيلينستـي و في العصر الإسلامي إلى عهده ...>>(1).

و الغريب أن الدكتور بدوي لا يجزم بعد ذلك على أي الترجمات كان قد اعتمد ابن رشد في شرحه؟ (2)، ثم هو يعود بعد أن لا يستطيع إخفاء إعجابه ببراعة الفيلسوف في الفهم، و دقة النقد الفيلولوجي (3)، لديه إلى الثناء عليه و تقريضه. بهذه البساطة يهدر جهد فيلسوف قرطبة لا لشيء إلا لأنه صاحب رأي، و له وجهة خاصة به في الشرح كما له أعذاره.

و قريب مما ذهب إليه الدكتور عبد الرحمن بدوي ما تقرره الدكتورة سهير القلماوي حينما ترى أنه: << ... فلم يفهم ابن سينا، و لا ابن رشد من حقيقة الكتاب شيئا، و لم يكن موضوع الكتاب مما يلتقي عنده التفكير في كافة العصور، و لا كل البيئات ...>> (4) و هو حكم من القساوة بحيث لا تعليق عليه و يكفى لإحراجه، و تبيين مدى بعده عن الموضوعية ما أكـده –و قد سبق منذ قليل- الدكتور بدوي في (فن الشعر).(5)

و تتماثل الأحكام عند كثير من الباحثين في تجريح جهود ابن رشد. فالدكتور إحسـان

عباس بعد أن يفترض في ابن رشد اعتماده على الفارابي –لا في شرحه لأرسطو- بل في حديث مسهب على كتاب المعلم الأول فقط، يتهم أبا الوليد بالانحراف بعيدا عن مدلولات كتاب الشعر (6)، بل: <<و كان السبب الأكبر في خطإ ابن رشد أنه لم يفهم معنى المحاكاة حين ظنها التشبيه... فكان شديد البعد عن النظرية الأرسطا طاليسية>>(7).

إن مثل هذه الأحكام، و التصريحات كثيرة لا يمكن تتبع جميعها لسردها و إحراجهـا، و هي مردودة لعدم علميتها، و افتقارها لأدنى شروط الطرح الموضوعي؛ ذلك أن حازم القرطاجني كان قد اتكأ على الفكر الفلسفي السابق عليه جميعه، و بخاصة في مواضيع بعينها كما الشأن في قضية الخيال المبدع. إذ المتقصي لكلامه يقف على إفادته مما جاء عند الفلاسفة المسلمين و غيرهم من مفكري الإسلام مما لا يوجد أصلا في شروح الفلاسفة المسلمين علـى

1- الجابري (محمد عابد): بنية العقل العربي، دراسة تحليلية، مرجع سابق، ص 322.

2- أرسطو طاليس: فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953، ط1، ص 55.

3- المصدر نفسه، ص 250.

4- د. سهير القلماوي: فن المحاكاة، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1974، ص 15/14.

5- تلخيص كتاب أرسطا طاليس في الشعر (الشرح الوسيط) لأبي الوليد بن رشد، ضمن فن الشعر لأرسطا طاليس، تحقيق عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص 250 الهامش.

6- د. إحسان عاس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، ط4، بيروت 1983، ص 522.

7- نفس المرجع السابق، ص 527.

(فن الشعر) كما سيتضح بعد في الفصول القادمة. و لعل أن يكون بعض من تناول نظرية الشعر لدى فلاسفة الإسلام الذين شرحوا (فن الشعر) كما في نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلميـ ـن، و نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين (1) قد لاحظ قبل هذه الدراسة تحامل بعض الباحثين في تقييمهم لشروح الفلاسفة تلك فرأى بأن السبب في تطرف تلك المواقف السلبية، و الأحكام القاسية هو انتظار ترجمة حرفية أمينة لما في (فن الشعر) مما لم يلتزم به أولئك الفلاسفة المسلمون لأنهم كانوا قد صدروا في جهودهم و شروحهم عن رؤية و إطار يحكمهم هو ثقافتهم العربية الإسلامية و مقتضياتها.

و الواقع أن حازما –و هذا ما ترجحه هذه الدراسة- كان قد ألم بفلسفة ابن رشـ ـ ـ ـد و فكره،من خلال مؤلفاته التي كانت متاحة له قبل ضياعها و هو بالأندلس؛ و مما يقوي الظن بذلك أمور منها: أ) إشارة أبي علي الشلوبين على حازم بالتوجه إلى العلوم العقلية، و التبحر فيها سواء عن طريق المدارسة مع أبي على تلميذ ابن زهر و ابن رشد نفسه، أو من خلال مطالعة كتب ابن رشد الأخرى و لا شك كانت أقرب إليه من غيرها من مصنفات الفلاسفة الآخرين.

ب) تماثل كثير من الطروحات بين حازم و ابن رشد، و بخاصة في الجانب الفكري و المنهجي، لا في فهم كتاب <<فن الشعر>> و حسب، و إنما بما ورد عند ابن رشد فـي <<الخطابـ ـة>> و غيره إذا ما قورن بفهم حازم، و نظرته للقضايا المتعلقة سواء بالجانب الفكري، أو اللغوي، أو الفني الشعري.

ج) تتبع المواطن الأربعة عشر التي تمت فيها إحالة حازم على أبي علي بـ ـن سينـ ـا و مقارنتها بما ورد في الشرح الوسيط لأبي الوليد يوقف على التماثل في الفهم لدى الفيلسوفيين الشارحيين.

إن كل أولئك يجعل إحالة حازم في كل مرة على أبي علي ذات دلالة واضحة المعنى، غير التي حاول بعض الباحثين الترويج لها. إنها دلالة هي أبعد شيء من تبني حازم المزعوم لآراء أبي علي بن سينا، أو اتهام حازم لأبي الوليد في فكره و فهمه، و الذي يعد في الواقع شجرة يمثل حازم فرعا طبيعيا نظرا فيها.

1- يمكن الرجوع إلى د. إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير بيروت، ط1، 1983.
و إلى د. لخضر جمعي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1999.

و تميل هذه الدراسة صراحة إلى أن <<هامشية ابن رشد، و مركزية الغزالـ ـي>>(1)، و كذا سيطرة و رواج الفكر السينوي بشكل عام (2) في الثقافة العربية الإسلامية، و الذي ما يزال ممتدا في أيامنا هذه –كانت وراء تلك الأحكام في حق فلاسفة الإسلام، و بخاصة ابن رشد، و من تبنى البرهان و منطق العقلانية الحاد.

و لا يفهم في هذا المجال بأن هذه الدراسة تروم الانتقاص من جهود الشيخ الرئيس، أو محاولة التقليل من قيمة شرحه (لفن الشعر) و هيهات لمن يبغي ذلك أن يحققه. هذا مع أن كثيرا من الفضل إنما يعود أساسا لأبي نصر الفارابي؛ و لكن ما يراد تقريره، هو انه كان لكل فيلسوف إضافاته. فكما للسابق فضل السبق و التمهيد، فكذلك للمتأخر فضل الإلمام و الإضافة الأصيلة.

و لابد حينئذ من البحث عن مسوغ وجيه، و إيجاد سبب مقنع، و معناة لتعمد حازم إغفال ذكر شيخ أستاذه. و متكأه الحقيقي في بحثه الفلسفي النقدي.

و مهما يكن من أمر، فإن حازم القرطاجي حينما أحال على ابن سينا و الفارابـ ـ ـي، و أغفل ذكر ابن رشد مع انه أستاذ شيخه الشلوبين، فليس معنى ذلك بالضرورة، و ببساطة أن حازما يتهم أبا الوليد في فهمه و لا يجوز التسليم بذلك دون دليل قاطع.

و من حق هذه الدراسة أن تفترض أن حازما إنما فعل ذلك في ظل ظروف تاريخيـ ـة و فكرية كانت تحتم عليه ذلك، و انه إنما لجأ إلى هذه الحيلة لتمرير أفكاره النقدية و البلاغية الجديدة على الساحة، و التي لها علاقة بالفكر اليوناني العقلاني، و من باب <<التقية>> لنفسه من خصومه المحيطين به في البلاط الحفصي، و الذين كانوا يحسدونه على مكانته كما كانوا يحسدون هؤلاء الوافدين عليهم من بلاد الأندلس، ولم يكن حازم لينسى مصير صديقه ابن الأبار، و لا هو ممن يجهل ما تعرض له ابن رشد من محنة بسبب كتاباته و فلسفته مما لم يقع لابن سينا و لا للفارابي. و حازم يدرك تماما أن التهمة كانت جاهزة لكل من تسول له نفسه تعاطي الحكمة، و الخروج عن المألوف و الحيد عن الفكر العامي السائد، و الذي يميل إلى تكريس الأمور على ما هي عليه في كل الأحوال؛ ذلك أن النظر في تاريخ الفلسفة بالأندلـ ـس و المغرب، و ما تعرض له متعاطوها من تضييق، و تأليب للعامة عليهم، و تزهيد لهم في كل ماله علاقة بها بحيث إنها لم تزدهر خلال التاريخ المغربي كله إلا في مرحلتين اثنتين –كما سبقت الإشارة إلى ذلك- يلقى ضوءا على جوانب المشكلة.

1- د. نصر حامد أبو زيد: الخطاب و التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 2000، ص 19 ما بعدها.

2- المقصود ههنا، الفكر السينوي العرفاني الغنوصي الهرمسي و الذي يظهر في مثل (الفلسفة المشرقية) لا الفكر السينوي البرهاني العلمي.

صحيح إن أغلب أعلام الفكر الفلسفي كان قد لقي العنت بسبب توجهه الفكري، أو آرائه المذهبية. و امتحن كثير و لأسباب مختلفة كأبي حيان التوحيدي و الرازي و غيرهم، و حتى ابن سينا نفسه لقي في بعض أيامه ما لقي، و لا مجال ههنا لسرد التفاصيل التاريخية. و لكن صحيح كذلك أنه لم تعرف الفلسفة على امتداد تاريخها مثل محنة أبي الوليد بن رشد؛ ذلك أنه من عهد سقراط، لم يلق فيلسوف أو ابتلي بمثل ما ابتلي به فيلسوف قرطبة إلا و رد له بعد ذلك الاعتبار، إلا أبا الوليد فإنه و فكره –و هذا هو المهم- عانيا التهميش مرتين: مرة في حياة الفيلسوف، و مرة بعد مماته، و ما يزال –للأسف- إلى غاية أيامنا لا يجد من ينصفه- في ظل سيادة الفكر العامي- غير قليل.

و في الحق، فإنه لا يوجد ما يحتم، و يقود إلى الاعتقاد ضرورة بأن حازما كان يطعن في فكر أبي الوليد ابن رشد، أو أنه كان في إحالاته على أبي علي بن سينا يميل حقا إلى ما كان يقول به الشيخ الرئيس، أو أنه يتبنى فكره دون غيره إلا إذا كنا ممن يربط المعاني في النصوص بالحدود الضيقة للألفاظ، و هذا ما لم يعد ذا قيمة يعول عليها في قراءة النصـ وص، و بخاصة النصوص التاريخية و التراثية، و التي كثيرا ما كان يتحكم في توجيهها و صياغتها ظروف و ملابسات محددة. ثم إنه من الجائز الافتراض بان كثيرا من المؤلفات الفلسفية و غير الفلسفية، و التي يكون حازم قد اطلع عليها –و لا شك- كبعض رسائل الكندي، و ابن الهيثـ م، و غيرهما مما هو في عداد الضائع الآن، و حازم لم يحل عليها، و لا هو أشار إلى أصحابهـ ا، و لا يملك أحد أن يقطع بأنه لم يطلع عليها، أو يدعي لذلك و يبت أن حازما لا يقدر جهود أصحابها لمجرد أنه لم يشر إليهم.

و إذا فلا اعتداد كبيرا بإحالة حازم على ابن سينا أو إغفاله المقصود لابن رشد في ظل توفر النص الحازمي الحاسم في تحديد نمط تفكير حازم و منهجه؛ ذلك أن القرطاجني كان يعمل أساسا في إطار قراءة أرسطو بأرسطو نفسه، و هو مبدأ أندلسي أصلا مما يقوي الظن باعتماد حازم للنص الأرسطي المهذب، و الذي كان قد صنعه ابن رشد؛ مع أن أبا الحسن كان في واقع الأمر قد تجاوز في تعاطيه <u>(فن الشعر)</u> الفهوم السابقة عليه جميعها.

و الواقع انه لكي يصدر الباحث إلى الحقيقة البينة سواء في هذه القضية أوفي مثيلاتها من القضايا كمدى استفادة حازم من سابقيه، و تقييم مدى أصالته في بحوثه النقدية و البلاغيـ ة و هل إنه قرأ عبد القاهر الجرجاني في الدلائل و الأسرار؟ و هل اطلع على المفتاح للسكاكـ ي؟ و غير ذلك من المباحث –فإن هذه الدراسة تميل إلى ضرورة معالجة ذلك من خلال اعتماد الدراسة المقارنة، و من خلال ربط تلك المباحث بأطرها الفكرية و التاريخية بقصد الوصول إلى نتائج أكثر علمية و موضوعية؛ لأنه مع تأكيد بعض الباحثين على اطلاع حازم على بعض

الآراء لعبد القاهر و غيره (1)، فإن هذه الدراسة لا ترى طرح الإشكال بهذه الصيغة و لا تتناوله في هذا المستوى.

و لأن الخوض في ذلك يضيق عنه هذا المدخل الآن لما يقتضيه من استحضار للشواهد الطويلة، و ما يفرضه من تقص و مقارنة في مستويات مختلفة فإنه يرجأ إلى وقت لاحق.

و لأن إثارة بعض المواضيع لها حساسية خاصة، كما أن تناول بعض المقولات السائدة في النقد و البلاغة بالتشريح و مقاربتها يعني الخطو بجرأة على سطح رجراج لا يخلو من خطورة فإن هذه الدراسة الآن ستكتفي بالإشارة إلى ذلك خلال فصول البحث، و تتناول بأدوات المبتدئ.

1- يمكن مثلا الوقوف على مثل ذلك في إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب/ مرجع سابق ، ص 570.
و الطريف أن الدكتور -رحمه الله- كان يرى أن حازما لم يفهم نظرية معنى المعنى لعبد القاهر؛ وذلك ما جعله لم يأخذ بها.

الفـصل الأول

نظرية المحاكاة : المفهوم والنشأة والتطور :

أ – المحاكاة في الحاضرات القديمة : اليونان والرومان

المحاكاة عند أفلاطون

المحاكاة عند أرسطو

المحاكاة عند كونتليانوس

المحاكاة عند شيشرون

ب – علاقة المحاكاة بالفنون عند القدامى

ج - المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين (شراح فن الشعر)

د - المحاكاة عند النقاد العرب القدامى قبل حازم

هـ - المحاكاة عند حازم القرطاجني

<u>المحاكاة</u>:المفهوم ونشأة النظرية:

المحاكاة لغـ ـة:

جاء في لسان العرب لابن منظور مادة (ح.ك.ي) (1) حكى الحكاية كقولك حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله، أو قلت مثل قوله سواء، لم أجاوزه. وحكيت عنه الحديث حكاية. ابن سيده. و حكوت عنه حديثا في معنى حكيته. و في الحديث الشريف: << ما سرني أني حكيت أنسانا وأني لي كذا وكذا>>، أي فعلت مثل فعله. يقال حكاه وحاكاه، وأكثر ما يستعمل في القبيح.

و ورد لفظ المحاكاة كذلك في موضع ثان (2) من المصدر نفسه فقال: قد يؤثرون المحاكاة والمناسبة بين الألفاظ تاركين لطريق القياس كقوله: << ارجعن مأزورات غير مأجورات>>، و كقولهم: عيناء حوراء من الحير العين. و إنما هو: من الحور العين. فآثروا قلب الواو ياء في الحور إتباعا للعين و كذلك قولهم: << إني لآتيه بالعشايا والغدايا>> جمعوا الغداة على الغدايا إتباعا للعشايا و لولا ذلك لم يجز تكسير فعلة على فعائل، وكل ذلك على سبيل المحاكاة.

فالمحاكاة لغة هي التقليد والإتباع والمشابهة. و هي اسم مصدر للفعل حاكى يحاكي الأمر بمعنى قلده و أتبعه، ونسج على منواله. وحكى الخبر وحاكاه بمعنى واحد أي نقله فشابهه وقاربه في الوصف.

المحاكاة في الاصطلاح:

وأما في الاصطلاح فالمحاكاة هي إحدى نظريات الفن الشهيرة، تتفرع عنها نظريات أخـ ـرى. و كما هي ممارسة لدى الفنانين والأدباء، تشكل كذلك إحدى قضايا النقد الفني والأدبي، كما تمثل نظريات لدى الفلاسفة والمنظرين للأدب والفن.

فإذا نحن ذهبنا للبحث عن جذور نشأة فن المحاكاة ألفيناها نظرية فنية ضاربة في القدم، وذلك تأسيسا على أن الفن هو أحد أقدم نشاطات الإنسان؛ و اعتمادا على أن كل حقيقة فنية، وكل ممارسة إبداعية هي بالضرورة متضمنة لحقيقة نقدية. وكغيرها من المفاهيم الإنسانية (العقلية، و النفسية، و الفنية) أتيح للمحاكاة أن تتبلر في شكل نظرية فنية لما أتيح لكثير من التفكير البشري في العصور الإغريقية أن ينظر (3) و توضع له القواعد بفضل تأمل الفلاسفة الإغريق في قضايا الإنسان والكون. وكان أن قدمت الفلسفة الإغريقية فكرة المحاكاة في شكل

1- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، مصر، [دت]، ج14، ص 190.

2- المصدر نفسه، ج3، ص 176.

3-خليل الجر و حنا الفاخوري، تاريخ الفلسفة العربية، ط3، دار الجيل، بيروت، 1993، ج1، ص 40/39.

نظريات مختلفة على أساس أن المحاكاة غريزة في الإنسان وطبيعة فيه تحقق له المتعة واللذة في تصوره للمدركات <<فالمحاكاة غريزة في الإنسان، تظهر فيه منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة. و بالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة >>. (1)

و المحاكاة التي عرفتها الحضارات الإنسانية القديمة، و قدمها فلاسفة الإغريق في شكل نظرية بل نظريات فنية، ظلت قائمة في العصور الوسطى، ومازالت معتمدة في كثير من المدارس الفنية والأدبية برغم ظهور نظريات فنية و أدبية أخرى، و برغم ظهور علم الجمال (الأستطيقا) و تطوره و سيادة كثير من نظرياته الحديثة في مجالي الأدب والفن.

-أما الحضارات الشرقية القديمة سواء في مصر أو في ما بين النهرين أو لدى الهنـود و الصينيين فإنها –و لاشك – عرفت المحاكاة و يدل على ذلك الأشواط الكبيرة التي قطعتها تلك الحضارات في الفنون كالرسم و الرقص والنحت وغيرها. إلا أن الحضارة اليونانية كانت تمثل في العالم القديم أوج ما توصلت إليه الإنسانية؛ لأنها تناولت كل إنجازات الحضارات السابقة عليها فأعمل أبناؤها في كل ذلك فكرهم، << وهم شعب قد اهتم للشكل الفني في كل عمل، وللمعرفة اليقينية في كل علم، وقابلوا بين مخلفات الشعوب...>> ولأنه << ليس في الحضارات القديمة حضارة تثير الدهشة و الإعجاب كالحضارة اليونانية>> (2) بفضل جمعها لأثار الحضارات البابلية والمصرية والفينيقية والفارسية ثم بما أضافته إلى ذلك كله من أثار فنية رائعة، و مبادئ سامية و مذاهب فكرية مبتكرة.

وحينئذ فلا مندوحة للباحث في المحاكاة و أصولها بصفتها نظرية في الفنون أن يوجه الجهد صوب الحضارة اليونانية، و ينقب في أثار فلاسفة اليونان؛ لأن كل محاولة للبحث فيما قبل اليونانيين تعتبر ضربا من الخبط في عماء التاريخ السحيق حيث يعز التأليف، و تكاد تنعدم المدونة الفكرية للأمم السابقة؛ فماذا تقول حضارة اليونانيين من خلال أعلامها وفلاسفتها في نظرية المحاكاة ؟

- نظرية المحاكاة لدى الفلاسفة الإغريق : و إن الحديث عن الفن عموما، ونظريات المحاكاة بوجه خاص في حضارة يونان، يقتضي التعريج على الفكر والثقافة اليونانيين ومحاولة تلمس هذه المحاكاة عند اشهر الفلاسفة الإغريق: سقراط و أفلاطون و أرسطا طاليس. و في الحق فإن هؤلاء الفلاسفة الثلاثة لم يتفوقوا على من تقدمهم من مفكري اليونان الكثيرين بقوة ما ابتكروه فحسب؛ و إنما فاقوهم بالقدرة على التعبير عن أفكارهم.

و سقراط الذي كان أول فيلسوف أثيني الأصل، وعاش مابين عامي (469-399 ق.م)

1- أرسطو (فن الشعر)، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط1، النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص 12

2- خليل الجر و حنا الفاخوري، تاريخ الفلسفة العربية، مرجع سابق، 39-40.

لا نعلم عنه إلا ما رواه عنه خصومه والمعجبين به. فهو لم يكتب و لم يؤلف شيئا بل قضى حياته معلما مبشرا بأفكاره فكان أهم ما و صلنا من فلسفته ما رواه تلميذه أفلاطون الذي أجرى محاوراته على لسان أستاذه مما أدى إلى التداخل بين فكريهما في كثير من القضايا الفلسفية.(1) أما أفلاطون صاحب <<الجمهورية>> فقد عاش فيما بين (429-347 ق.م) و قد أشتهر في تاريخ الفكر الإنساني وعرف بفلسفته المثالية و التي من خلالها تناول الحديث عن الفنون و عن نظرية المحاكاة فكانت تمثل لديه رؤية فلسفية؛ كما كانت قضية أدبية يمارسها في تعابيره الأنيقة خلال المحاورات الشهيرة. و تتلخص الفكرة لديه انطلاقا من أن جميع الأشياء لها صور و لها مواد. و كل الأشياء التي في هذا الكون إن هي إلا محاكاة و تقليد للصور في عالم المثل فيما وراء الطبيعة. و المطلع على المحاورات الأفلاطونية يقف على رؤيتين لهذا الفيلسوف في قضية العلاقة بين عالم المثل (الصور) و عالم المادة (الحس) فهو مرة يقول باتصال العالمين، ويعود ليقول بانفصالهما مرة أخرى. و لعل أن يكون ذلك من أثار تداخل الـ ـرؤى لـ ـدى أفلاط ـ ـون و أستاذه.

و أما الأهم من ذلك فهو أن أفلاطون في نظريته في المعرفة يكشف لنا عن كيفية تعلم الإنسان للحقيقة، و إدراكه للمعرفة و ذلك عن طريق التذكر؛ لأن الإنسان كان بروحه في عالم المثال قبل أن يوجد في عالم المادة. فلما وجد الإنسان في هذا العالم سجن في جسمه و نسي كل الحقائق التي كان يعلمها و هو في عالم المثل. و طفقت الروح تحن إلى عالمها الأصلي عالم الكمالات، و ذلك عن طريق التذكر. فالتعلم تذكر و ليس بالاستدلال و حسب. إلا أن الروح السجينة في جسدها غدت رؤيتها للحقائق مضببة، و تذكرها شائه فقلما وصل الإدراك إلى الحقائق المطلقة (2). فإذا طاب أفلاطون من الفن و الفنانين، و الشعراء بعضهم، وجها معرفيا يؤهل لخدمة الأخلاق، و بالتالي يسمح بالانضمام إلى الجمهورية، لم يعثر إلا على محاكاة للحقيقة، أو محاكاة لمحاكاة الحقيقة. و ذلك أن الشاعر حين يدير مرآته في كل اتجاه ليصور الأشياء فإنه يخلق شيئا زائفا يبعده عن الحقيقة بثلاث مراحل كما يفهم من محاورة (سقـ ـراط و جولوكون) في كتاب الجمهورية (3). فأفلاطون إذا يعتبر المحاكي مخادعا و حسب، و من ثمة فالمحاكاة مبدأ يبعد الفنون عن الحقائق و بخاصة إذا كانت هذه المحاكاة تعنى بجزئيات الأشياء، أي المحاكاة بمعنى التقليد. لذلك فهذا الفيلسوف يرى بأن المحاكاة: منها البسيطة و هي مرذولة لأنها تشوه الواقع و تزيفه، و منها محاكاة المثل الأعلى و هي التي دعا إليها. و على أساس

1- يمكن لتفصيل أكثر حول هذا الموضوع الرجوع إلى:

ألبرت شفيستر: فلسفة الحضارة، ترجمة عبد الحمن بدوي، دار الأندلس، ط3، بيروت 1983، الفصل العاشر، ص 142 و ما بعدها.

- و إلى خليل الجر و حنا الفاخوري: تاريخ الفلسفة العربية، مرجع سابق، ج1، الباب الأول، الفصل الثالث، ص 62 و ما بعدها.

- و إلى جميل صليبا، تاريخ الفلسفة العربية، مرجع سابق، ص 37 .

- و ينظر كذلك أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها و مذاهبها، دار قباء للطباعة و النشر، ط1، 1998، الباب الأول، الفصلان الأول و الثاني، ص 33 و ما بعدها.

2- جميل صليبا: تاريخ الفلسفة العربية، مرجع سابق، ص 39 و ما بعدها.

3- أفلاطون: كتاب الجمهورية، ترجمة فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، 1968، ص 531.

المحاكاة البسيطة و نظرة هذا الفيلسوف إليها كان انتقاده للفنانين و الشعراء أمثال هوميروس لأنهم كانوا يصورون الآلهة بصور غير لائقة فهي عندهم تغار و تسخر و تعبث و تنتقم؛ و هذه الصور لا تتفق في رأيه و تربية الناشئة.

و يلحظ عند أفلاطون المزج بين الفني و الأخلاقي حين يصدر في حكمه على الفن بطرد الشعراء من مدينته الفاضلة من منطلق أخلاقي. و على هذا الأساس نفسه كانت رؤيته المثالية للفن فدعا إلى محاكاة المثل الأعلى و التعلق بالكليات: الحق و الخير و الجمال.

و لا يفهم من ذلك أن أفلاطون يبغض الشعر و الشعراء << فعلى الرغم من أن أفلاطون قد دعا إلى طرد الشعراء من المدينة الفاضلة فإنه لم يوجد بين الفلاسفة حتى الآن من كان أحفل بالشعر و أغنى بالشاعرية من أفلاطون. فمحاوراته يسري فيها عرق شعري دافـ ـق و يلوح أنه قد ندم على قراره ذلك بإبعاد الشعراء، و عاد يكفر عنه في كتاب النواميس>>. (1)

أما أرسطو تلميذه فهو يمثل بتفكيره الواقعي مقابلا موضوعيا لأستاذه المثالي. و مع أن كليهما يرى بأن الفن هو محاكاة للطبيعة إلا أن أفلاطون يرى بأن الفن الحقيقي هو محاكاة المثل الأعلى المفارق للطبيعة في حين يرى تلميذه بأن على الفنان محاكاة الطبيعة لا بقصد تقليدها؛ بل لإبرازها في صورة هي أقرب إلى الكمال العقلي المحسوس ليرتب على هذه الرؤية للفن أن الجمال الفني موجود على نحو موضوعي في نسب الأشياء و أحجامها، و تناسقها. و كذلك ليرتب عليها الفصل بين الفن و الأخلاق. (2)

فإذا علمنا أن أرسطو هو واضع كتاب (فن الشعر) (3) و تصفحنا الكتاب وقفنا على حديث شامل عن المحاكاة الشعرية و الفنون. يقول أرسطو بعد ان يعدد أنواع الشعر اليوناني (4): و هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها (5) فالشعر عند أرسطو محاكاة و لكن هذه المحاكاة: << تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز>> (6) ثم يشرح المعلم الأول هذه الأنحاء الثلاثة شرحا وافيا، و يسرد الأمثلة من استقرائه لشعر مشاهير شعراء اليونان و يقف على ما يميز الشعر عن الفنون الأخـ ـرى << وفقا لاختلاف وسائل المحاكاة>> (7) و خلال ذلك يرى أن << الشعراء يحاكون إما من هم

1- أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الحمن بدوي، مصدر سابق، المدخل، ص 45.

2- د. محسن محمد عطية: غاية الفن، دراسة فلسفية و نقدية، دار المعارف مصر، ط1، 1991، ص 53 و ما بعدها.

و ينظر رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، نشر جروس بيرس، طرابلس لبنان، ط1، 1994، الفصل الأول، ص 35 و ما بعدها.

3- لفن الشعر ترجمات حديثة باللغة العربية و أكثرها شهرة و تداولا:

فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، ط1، القاهرة 1953.

-كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ترجمة شكري محمد عياد، القاهرة 1967.

-فن الشعر لأرسطو، ترجمة إحان عباس، القاهرة 1951. و قد اعتمد في هذه الدراسة على ترجمة بدوي خصيصا.

4- أنواع الشعر اليوناني كما ذكرها أرسطو هي: الملحمة، المأساة، الملهاة، الديثرومبوس، و جل صناعة العزف بالناي و القيثارة.

5- أرسطو، فن الشعر، ترجمة بدوي، مصدر سابق، ص 4.

6- المصدر نفسه، ص4.

أفضل منا أو أسوأ أو مساوون لنا شأنهم شأن الرسامين>> (1). و من ذلـك كانـت (المأسـاة) و كانت (الملهاة) فكانت محاكاة التحسين، و محاكاة التقبيح و كانت محاكاة المطابقة.

أما الشعر الذي هو أحد فنون المحاكاة فنشأ في رأي أسطو لسببين: << فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، و الإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة. و بالمحاكاة يكتسـب معارفـه الأوليـة، كما أن الناس يجـدون لذة في المحاكاة >>. و << سبب آخر هو أن التعلم لذيذ لا للفلاسفة وحدهم، بل و أيضا لسائر الناس...>> (2) و إذا فالشعر وسيلة للمعرفة و طريق مفضية إليها كما أنه محقق للذة.

تلك نظرة سريعة على المحاكاة و مفهومها و أنواعها كما تداولها أشهر فلاسفة الإغريق و موقفهم منها؛ و لكنها كانت دوما مرتبطة في حديثهم بالفنون. فما مفهوم الفن لديهم؟

الشعر و الفنون:

يقول أرنست فيشر: << إن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان، فالفن صورة من صور العمل، و العمل هو النشاط المميز للجنس البشري>> (3).

و إنه حين يراد الحديث عن مفهوم الفن لدى الفلاسفة الإغريق أو يسجل باقتضاب أهم مراحل تطور ذلك المفهوم بعدهم فإنما لكي تتضح فكرة المحاكاة كما تصوروها و كما تصورها من جاء بعدهم من بلاغيي الرومان و فلاسفتهم و غيرهم، عل اعتبار أن الشعر و هو محاكاة يقع في دائرة الفنون. وواضح أنه لم يكن لقدماء الإغريق مصطلح خاص للفنون الرفيعة (Les Beaux Arts) كما نعرفه اليوم، و إنما كانوا يخلطون بين الفنون الرفيعة و الصناعات اليدوية و الحرف من ناحية؛ و ينظرون إلى العلوم كالهندسة و النحو و الفلك على أنها مجالات من المعرفة أساسها القواعد و الأداء فهي بذلك تندرج تحت المصطلح نفسه، أي الفنون من جهة ثانية. يقول أرسطو معرفا الفن << هو القدرة على إنجاز شيء إنجازا معتمدا على الفهم اللائق>> كما أبرز أن المعرفة التي هي أساس الفن هي معرفة عامة. و أكد قبله أفلاطون عقلانية الفن حين قال << إني لا أسمي الفن عملا غير عقلاني >>. كذلك فعل الفلاسفة الرواقيون حينما كانوا يعطون أهمية خاصة لمجموعة منسقة و ثابتة من القواعد في الفنون؛ فهم قد اقتصروا في مفهوم الفن حين عرفوه على أنه (منظومة). (4)

و على الرغم من أن كلمة الفن (Art) كانت لدى الإغريق الأوائل تشمل في دلالتها أكثر مما نعرفه في عصرنا إلا أنها كانت تستبعد الشعر من منظومتها؛ لأن اليونانيين القدامى كانوا

1- أرسطو: فن الشعر، ترجمة بدوي، مصدر سابق، ص 4.

2- المصدر نفسه، ص 12.

3- أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للنشر و التأليف، القاهرة 1971، ص 22.

4- المرجع نفسه، ص 31.

يعتقدون بأن الشعر يفتقر إلى سمة الفن فهو لا يخضع للقواعد، و إنما يتعلق أكثر بمبدأ الإلهام؛ فالشعراء أقرب إلى الأنبياء و الملهمين منهم إلى الصناع و الحرفيين و حتى أصحاب الفنون الأخرى كالفلك و الرياضيات. كما كانوا يربطون الصلة بين الشعر و الموسيقى، فكلاهما إنتاج صوتي غير قابل للتفسير الدقيق كما أنهما عنصران أساسيان في الطقوس السرية للشعائر الدينية.

و ظلت هذه الفكرة عن الشعر و الموسيقى سائدة في القديم إلى غاية مجيء الفلاسفة الفيثاغوريين فاكتشفوا القواعد الرياضية للتوافق الصوتي و انسجام الألحان، و حينها عدت الموسيقى فرعا من المعرفة و بذلك عدت من الفنون. و حين ظهر أفلاطون كان له الفضل في إدراج الشعر ضمن الفنون بتمييزه بين نوعين من الشعر: ما ينتج عن الهذيان، و ما ينتج عن تعقل الأشياء. إلا أن أرسطو لم يتردد في كون الشعر فنا كسائر الفنون، بل ألف فيه (فن الشعر) و حاول باستقراء أشعار زمانه أن يضبط له قواعده و لعل أن يكون ذلك هو السبب في مقابلتهم الشعر بالموسيقى، و الرسم في أثناء كلامهم عن الشعر.

و لقد ظل مفهوم الفن بمعناه القديم الهيليني حيث لم تستبعد منه الحرف و العلوم حتي في العصر الهيلينستي و استمر كذلك في العصور الوسطى. على أن الفلاسفة اليونان كانوا يميزون بين الفنون النافعة و الفنون الممتعة كما عند السوفسطائيين. و أضاف فيثاغورس نوعا ثالثا هو الفنون التي تمارس من أجل إدراك الكمال (العلوم). و أما بمجيء أفلاطون فصار التمييز قائما بين الفنون المنتجة و الفنون المحاكية و لم يتغير الأمر كثيرا عند تلميذه الذي يميز بين الفنون المكملة للطبيعة، و الفنون المحاكية لها.

لقد ميز الإغريق في الفنون –حين صنفوها- بين الفنون الحرة الإنسانية و بين الفنون السوقية العامية رابطين في ذلك بين الفن و الظروف الاجتماعية من منطلق أرستقراطي كان يحدد القيم و المثل؛ و من ثمة كان إدراجهم للشعر في منظومة الفنون الإنسانية الحرة. فالشاعر تلهمه ربات الفنون، و فنه كامل و مهذب.

و حتى حينما نطالع الفنون، و نقف على تصنيفاتها اللاحقة لتصنيف اليونانيين الأوائل كما الشأن عند كونتيليان (Quantlianus) عالم البلاغة الروماني فإننا نجده يرتفع بالشعر إلى مرتبة الفنون المنتجة في مقابل الفنون النظرية (العلوم) و الفنون العملية (الحرف). و لا يبتعد شيشرون (Chichron) في رؤيته للفنون -و من بينها الشعر- كثيرا عمن سبقه بحيث إنه جعل الفنون درجات و مراتب. فثمة فنون كبرى (Arts Maximales) و فنون وسطى (Arts Mediocres) و فنون صغرى (Arts Mineures)؛ و هو حين يجعل الحرب و السياسة فنونا

كبرى، لا يتردد في كون الشعر مع الخطابة و الفنون الذهنية (العلوم) فيضعها في جملة الفنون الوسطى؛ على أنه في تصنيفه يفصل بين الشعر و الموسيقى حين يجعل هذه الأخيرة مع النحت و التمثيل و ألعاب القوى فهي ضمن الفنون الصغرى في تصوره. (1)

و كذلك الشأن بالنسبة لأفلوطين حين يقسم قسمته الخماسية للفنون يضع الشعر لأنه من الفنون المحاكية للطبيعة في المرتبة الثالثة و قد يتدحرج قليلا عنده فيكون في المرتبة الرابعة ضمن الفنون المهذبة لسلوك الإنسان. (2)

و إذا ففي كل المراحل السابقة التي رأينا سواء عند اليونانيين أو عند من جاء بعدهم كالرومان، و على اختلاف النظرة إلى الفن، و التباين في تصنيف الفنون كان الشعر يحرز مكانته السامية، و رتبته الرفيعة على أساس أنه فن المحاكاة للطبيعة؛ و على أساس من المعرفة التي يبشر بها أو من القدرة الإبداعية للشاعر، أو من المتعة و اللذة التي يحققها من خلال المحاكاة و التخييل. فكيف تعامل فلاسفة الإسلام مع مصطلح المحاكاة في شروحهم لأثر أرسطو <<فن الشعر>>؟

نظرية المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين:

لقد عرض الفلاسفة المسلمون بدورهم نظرية المحاكاة في شروحهم لكتـاب أرسطـو << فن الشعر>> و أبدوا كثيرا أو قليلا من الدقة في استعمال المصطلح << محاكاة >> للدلالة على النظرية؛ كما ميزوا بين أنواع فيها حين تحدثوا عن المحاكاة و التخيل و التمثيل و الصور و الخرافة. (3)

فأبو نصر الفارابي يستهل رسالته في قوانين صناعة الشعراء بالحديث و التمييز بين جملة من الأقاويل، و منها الأقاويل الشعرية << فالأقاويل منها ما هي جازمة، ومنها ما هي غير جازمة. و الجازمة منها ما هي صادقة، و منها ما هي كاذبة؛ و الكاذبة: منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكى للشيء، و هذه هي الأقاويل الشعرية. >>. (4)

1- ف. تاتار كيفيتش: تصنيف الفنون، ترجمة مجدي وهبة، مقال منشور بمجلة فصول، المجلد الخامس، ع2، ا(الأدب و الفنون)، 1985، ص 11 إلى 17.

2- المرجع نفسه، ص 13. و ينظر كذلك أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص 105 و ما بعدها.

3- يمكن الوقوف على مفاهيم النظرية لدى الفلاسفة المسلمين مثلا في: أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق

- شكري محمد عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، مصدر سابق.
- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص 94 و ما بعدها.
- إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، مرجع سابق.
- لخضر جمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، مرجع سابق.

4- أبو نصر الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي،

ثم يردف مميزا بين أنواع المحاكاة في الشعر فيقول: << و من هذه المحاكية ما هو أتم محاكاة، و منها ما هو أنقص محاكاة>> (1). كما يراوح الفارابي بين المحاكاة و الإيهام والتمثيل حين يرى: << الحال التي تعرض للناظر في المرائي و الأجسام الصقيلة فهي الحال الموهمة شبيه الشيء>> (2) ثم هو يعتبر القول الشعري أحد فرعي القياس الذي هو بالقوة، والذي يكون إما استقراء و إما تمثيلا: <<و التمثيل أكثر ما يستعمل إنما يستعمل في صناعة الشعر، فقد تبين أن القول الشعري هو التمثيل>>(3) و يعرض علينا الفارابي تقسيما آخر للقياسات و الأقاويل: فمنها الأقاويل البرهانية و منها الأقاويل الجدلية، و الأقاويل الخطبية، و كذا الأقاويل السوفسطائية، و الأقاويل الشعرية و هي جميعها تشترك في كونها أنواعا من السولوجسمـوس. و بعد أن يعرض بالشرح لتنوع الأقاويل الشعرية بالوزن وبالمعاني و يعدد أصناف أشعار اليونانيين يستعمل من جديد المحاكاة بمعنى التشبيه وذلك أثناء حديثه عن الطبع والروية في صناعة الأشعار <<إن الشعراء إما أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر و قولـه و لهم تأت جيد للتشبيه والتمثيل...>> (4) و هؤلاء <<غير مسلجسين بالحقيقة لما عدموا من كمال الروية والتثبت في الصناعة>> و<< إما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعـراء حـق المعرفـة ... و يجودون التمثيلات و التشبيهات بالصناعة وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين>>. (5)

و يذكر لنا الفارابي مراتب التشبيه، و درجة المشابهة، و يعقـد مقارنـة بين الشعـر و صناعة التزويق لما بينهما من مناسبة فلا يختلفان عنده إلا في كون موضع إحداهما صناعة الأقاويل، و موضع الأخرى الأصباغ <<إلا أن فعليهما جميعا التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم>>(6)

فالفارابي يستعمل مصطلح <<المحاكاة>> و يعد الشعر قائما عليها سواء في ذلك اليونان أو عند الأمم الأخرى، و كما وظف أبو نصر هذا المصطلح وظفه أبو علي ابن سينا حين استعمل المحاكاة بمعنى التخييل: << إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية و عند العرب مقفاة>>. (7)

و الكلام المخيل عند ابن سينا هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر >>.(8)

1- المصدر نفسه، ص 150.

2- المصدر نفسه، ص 151.

3- المصدر نفسه، ص 151.

4- المصدر نفسه، ص 155.

5- المصدر نفسه، ص 156.

6- المصدر نفسه، ص 158.

7- الشيخ الرئيس ابن سينا: الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص 161.

8- المصدر نفسه، ص 161.

و بعد أن يفصل القول في الكلام المخيل، ويذكر مهمة الشعـر، و أنه يقـال للتعجيـب و للأغراض المدنية كما عند اليونانيين يميز مثل الفارابي بين الخطابة و الشعر؛ ولا يفتأ منبها على ما يخص اليونانيين في كل مرة كأنواع أشعارهم، ثم يعقد فصلا كاملا لأصناف الأغراض الكلية و المحاكيات الكلية التي للشعر فيوحد بين الخرافة و القول المخيل. ثم إننا نجده فيما بعد يقارب بالمحاكاة مفهوم الصورة في النقد العربي حين يقول << كل مثل و خرافة فإما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر، و إما على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه، بل على سبيل التبديل و هو الاستعارة و المجاز... و المحاكاة هي إيراد مثل الشيء و ليس هو هو>>. (1)

و في خلال جميع شرحه لفن الشعر يظل أبو علي يـراوح بين المحاكـاة و التخييـل و الخرافة و الصور البيانية فبعد أن يعرض للشعر اليوناني و أنواعه، و مما تتركب أوزانه يذكر محاكاة الفضائل ومحاكاة القبائح (الرذائل) و أغراض المحاكاة التي تكون للتحسين، أو للتقبيح، مميزا خلال ذلك بين محاكاة الأفعال و الأحوال عند اليونان، و محاكاة الذوات التي في أشعار العرب، ثم يعود ليذكر بأن ثمة محاكاة للتشبيه المقصود منه المطابقة و حسب، أي لا يقصد بها لا التحسين و لا للتقبيح.

و أما أبو الوليد بن رشد فلا يكاد يند عن زميليه في استعمال لفظ المحاكاة بل نجده يقارب بمداول المصطلح سابقيه ففي تلخيصه لكتاب فن الشعر، و بعد أن ذكر غرضه الذي هو تلخيص الكتاب الذي << كثير مما فيه هي قوانين خاصة بأشعارهم – اليونانيين – و عادتهم فيها إما أن تكون نسبا موجودة في كلام العرب، أو موجودة في غيره من الألسنة >> (2) عرف الأقاويل الشعرية بأنها: << هي الأقاويل المخيلة، و أصناف التخيل و التشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان، و ثالث مركب منهما...>> (3) و يلحظ مراوحة ابن رشد بين المحاكاة والتخييل والتشبيه، فإذا أطال شرحه انزاح بالمعنى إلى عموم الصور البيانية شأن ابن سينا فمن التشبيه البسيط إلى التشبيه البليغ إلى الإبدال و الكناية فالاستعارة على التوالي، و كذا التشبيه المقلوب: << و أما القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه، مثل أن نقول: الشمس كأنها فلانة...>>. (4)

و في أثناء مقابلته بين المحاكاة بالأفعال و المحاكاة بالأقوال و الألوان و الأشكال يشير إلى الطبع و الصناعة، و يعرج على الأقاويل الشعرية و أنها: <<تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة، و من قبل الوزن، و من قبل التشبيه نفسه >> (5) و يذكر بأنه قد يوجد كل واحد منهما منفردا كما يمكن أن يجتمع: <<هذه الثلاثة بأسرها مثلما يوجد عندنا في النوع الذي

1- المصدر السابق، ص 168.

2- أبو الوليد ابن رشد: الشرح الوسيط ضمن فن الشعر لأرسطا طاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص 201.

3- المصدر نفسه، ص 201.

4- المصدر نفسه، ص 203/202.

5- المصدر نفسه، ص 203.

يسمى الموشحات و الأزجال>> (1) و من هذه الزاوية يمكن أن يعتبر أبو الوليد أقرب إلى فهم مقاصد أرسطو. أو على الأقل يفهم من عبارته إدراكه للمحاكاة التي تحدث عنها أرسطو وأنها تكون بالأقاويل الشعرية ، وبالأنغام ، وبالهيئات .

-و لقد تتضح لدى ابن رشد أكثر من سابقيه فكرة محاولة تنزيل <<فن الشعر>> تنزيلا يخدم الشعر العربي، و البحث لمضمونه عن مقابلات في ثقافته العربية و كأنه يريد أن يجعل من الكتاب أكثر فائدة و يظهر ذلك بوضوح في معرض حديثه عن المحاكاة حين يجمع بينهـ ـا و بين التشبيه مع عدم إغفال نوعيها الآخرين: محاكاة الفضائل، و محاكاة الرذائل المقصود منهما التحسين و الترذيل على التوالي؛ و يطيل الحديث و الوقوف عند تشبيه المطابقة.(2)

و كالفارابي و ابن سينا نجد ابن رشد يشرح كتاب (فن الشعر) على شدة الاقتضاب فيمر على أهم ما فيه من فصول كالعلل المولدة للشعر و لا يفوته في كل ذلك الإلماح إلى ما يجعل المحاكاة ناجحة أو تامة <<... و هي الإشارات و الأخذ بالوجوه...>> (3) و لنا أن نفترض أنه كان يقصد الأقنعة في المسرح اليوناني.

و لا علينا أأصاب ابن رشد في شرحه الكتاب أم أخطأ قليلا أو كثيرا بقدر ما يهمنا ههنا استعماله لمصطلح << محاكاة>> استعمالا فنيا، لم يبتعد فيه عما قرره أسلافه من الفلاسفـ ـة؛ و إن تميز شرحه بمحاولة تنزيل صريحة لما في فن الشعر تنزيلا عربيا يتماشى و الشعر الغنائي و يتضح ذلك في كثير من استشهاداته بالمادة الشعرية العربية.

و إذا فالذي كان يوجه الفلاسفة المسلمين قي شروحهم لكتاب (فن الشعر) إنما هو منطلقهم الثقافي العربي البياني، و تصورهم المميز للشعر العربي الغنائي تحديدا؛ ذلك التصور الذي نحسبه وراء مصطلحهم عموما، و انتقائهم لمفهوم المطابقة و التشبيه في المحاكاة مع وجود الإشارة إلى أصنافها الأخرى و تنوعها.

و حتى انزياحهم بمدلول المحاكاة عما كان يريده لها أرسطو (4) لم يكن إلا استجابة لمقتضى ثقافتهم الشعرية العربية فكانت ترد بمعنى التخييل مرة، و أخرى بمعنـ ـى الصـ ـورة. و ثالثة بمعنى الخرافة أو التمثيل و التمويه، و في كل ذلك عطفوا على المقابلة بين الشعـ ـ ـ ـر و بعض الفنون الأخرى كالموسيقى، و الرسم، و هم يدركون في ذلك مكانة الشعر في دائرة الفنون فهو في الثقافة العربية البيانية ديوان العرب/ و مجمع علومهم. و مع ذلك كله فإن سؤالا ملحا يظل مطروحا و هو ما مدى إفادة الأدب و النقد العربيين القديمين من شروح أولئك الفلاسفة على <<فن الشعر>> لأرسطو؟

1- المصدر السابق، ص 203.

2- المصدر نفسه، ص 204 و ما بعدها.

3- لمصدر نفسه، ص 205.

4- د. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، مرجع سابق، الفصل 3، فلسفة الفن عند أرسطو، ص 78 و ما بعدها.

إن هذا السؤال سيزداد إلحاحا إذا ما علمنا أن الفلاسفة الشراح لم يبتعدوا في حقيقة الأمر كثيرا عن الطرح البياني و الرؤية البيانية في فهم الشعر و قضاياه. فظلوا لذلك محكومين بثقافتهم العربية و الإسلامية و مقتضياتها و مع ذلك كله لم تلق جهودهم تلك ما يقابلها من حفاوة و انتفاع بها. بل لقد قوبلت إنجازاتهم في كثير من الأحيان –كما سيتضح بعد- بكثير من الإزدراء و التهكم من ثقافة الآخر.

حقا إن الناظر في جهود الفلاسفة المسلمين تلك، و المطلع على ترجمات <<فن الشعر>> على اختلافها و تباين ما بينها في الدقة يلحظ أمرا غريبا، و هو عدم تأثر النقـ ـ ـد و البلاغة العربيين و حقل الأدب عموما بتلك النقول و الشروح؛ بل إنه ليمكن الادعاء بان جهود أولئك المترجمين و الشراح كانت محدودة التأثير إن لم تكن معدومة على الأقل قبل ظهور حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري و الذي يعد استثناء في ميدانه كما سيتضح فيما بعد. فما مدى صحة هذا الادعاء؟ و كيف تعامل النقاد العرب القدامى مع المحاكاة؟

لقد سبقت الإشارة في المدخل من هذا البحث إلى أن بعض الباحثين المحدثين ينحو باللائمة نحو الفلاسفة المسلمين صراحة، و يرى بأن عدم فهمهم لحقيقة كتاب (فن الشعر) كان وراء إخفاقهم، و بالتالي حرمان الأدب العربي كله من الفائدة: <<و إلا لعني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا فيه، و هي المأساة و الملهاة منذ عهد ازدهاره في القرن الثالث الهجري، و لتغير وجه الأدب العربي كله، و من يدري ! لعل وجه الحضارة العربية كله أن يتغير طابعه الأدبي كما تغيرت أوروبا في عصر النهضة>>. (1)

و لكن هذه الدراسة ترى بان هناك أسبابا أخرى كانت وراء عدم الإفادة من كتاب (فن الشعر)، و من ترجماته و أول تلك الأسباب هو أن ترجماتهم لكتاب (فن الشعر) إنما كانت عملا يندرج ضمن مهمة ضخمة هي اضطلاعهم بترجمة الفلسفة الإغريقية، و علوم الطبيعة و الرياضيـات و الحساب و الطب، و عملا استدعته لدى الفلاسفة و المترجمين عملية استكمال شرح و ترجمة كتب أرسطو في المنطق (الأورغانون).

ثم إن العناية (بفن الشعر) لأرسطو إنما كانت تعكس الاهتمام البالغ بنتاجه، و تترجم المكانة التي كان أولئك الشراح يولونها للمعلم الأول و لفلسفته فلم يغادروا و هم يترجمون فلسفته رأيه في الشعر و الخطابة.

-أما أن المترجمين قد أخفقوا في مهمتهم قليلا أو كثيرا فلذلك أسباب واضحة كاعتمادهم على الترجمة السريانية للنص اليوناني؛ و غير ذلك من الأعذار التي يمكن للباحث تلمسها لهـم. و أما أن الفلاسفة لم يفهموا حقيقة الكتاب فهذا كلام فيه نظر، و لا تميل هذه الدراسة صراحة إليه. هذا من ناحية و من جهة ثانية فإن قضية عدم فهم (فن الشعر) على فرض وجودها و عدم الإفادة منه لا تقع تبعاتها على الفلاسفة المسلمين وحدهم. بل الصواب أن يتحمل جزءا كبير

1- عبد الرحمن بدوي، مقدمة فن الشعر: النقد الفيولوجي و كتاب فن الشعر، ص 56.

منها نقلة الفلسفة اليونانية الأوائل بترجماتهم، كما يتحملها دارسو النقد و الأدب اللصيقون به، و القائمون عليه باعتبار أنهم أصحاب الكلمة الأولى و الأخيرة فيه.

- و في الحق فإن تقصي فهوم الفلاسفة المسلمين لكتاب (فن الشعر) من خلال شروحهم يوقف الباحث على أنهم قد قدموا أعذارهم بين يدي شروحهم بلغة واضحة، فيها كثير من التواضـع، و كذا التنبيه على أن الأمر إنما هو من اختصاص أرباب الأدب و الشعر و الفنون أساسا.

فالفارابي يعتذر عن استقصائه في هذا المبحث و يقول: << ... من غير أن نقصد إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في هذه الصناعة و ترتيبها إذ الحكيم لم يكمل القول في صناعة المغالطة فضلا عن القول في صناعة الشعر ...>> (1). ثم نجده يصرح بان مسؤولية الاستقصاء تلك إنما تقع على المختصين: << ... و الاستقصاء في الأتم منها (أي المحاكـ ـاة) و الأنقص إنما يليق بالشعراء و أهل المعرفة بأشعار لسان لسان، و لغة لغـ ـة ولذلـ ـك ما يخلى ...>> (2) و يختم شرحه بالاعتذار عن أن الاستقصاء في عملية الشرح تتطلب تفرغا هو لا يملكه. (3)

و أما ابن سينا فيقرر في آخر تلخيصه أن: << هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد ... و أما ههنا فلنقتصر على هذا المبلغ، فإن وكد غرضنا الاستقصاء فيما ينتفع به من العلوم>> (4) و كأن أبا علي بهذه العبارة الأخيرة يريد القول بان عملية شرح فن الشعر إنما كانت لديه نزولا عند الضرورة التي لابد منها و هي محاولة الاطلاع على كلام الحكيم في فن الشعر إجمالا من دون تفصيل ليس إلا؛ و أما المهمة الحقيقية للاستقصاء منه فهي في غير هذا من المنطق و الرياضيات و سائر العلوم. و إنه إذا صح هذا الفهم و رجح فلاشك يكون من أفتك العبارات و أدعاها لزهد الناس في فن الشعر و صناعته في المجتمع الإسلامي بعده لما كان يتمتع به أبو علي بن سينا و فكره من رواج و انتشار في الأوساط الفكرية المختلفة و لأسباب لا يسمح المقام ببسطها ههنا. و تغدو حينئذ عبارة أبي نصر التي ختم بها شرحه المختصر جدا (لفن الشعر) و التي رأى فيها الدكتور بدوي مدعاة للضحك ألطف كثيرا من هذه الكلمة؛ فهو على الأقل ترك أملا في العودة إلى الكلام عن الشعر و لكنه إنما اكتفى بتلك القوانين الكلية التي (ينتفع بها في إحاطة العلم بصناعة الشعراء): و هو قوله << و لذلك ما لم يشرع ...>>. (5)

و كذلك يفعل ابن رشد حين نجده قد تفطن إلى أن (فن الشعر) لم يترجم على التمام (6) و يقرر في تواضع جم: <<فهذا هو جملة ما تأدى إلى فهمنا مما ذكره أرسطو في كتابه هذا ...>> (7).

1- مقالة في قوانين صناعة الشعر ضمن فن الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص 149.
2- المصدر نفسه، ص 150.
3- المصدر نفسه، ص 158.
4- فن الشعر من كتاب (الشفاء) ضمن (فن الشعر)، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص 198.
5- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، مصدر سابق، ص 185.
6- تلخيص كتاب أرسطا طاليس في الشعر (الشرح الوسيط)، ضمن فن الشعر لأرسطو، مصدر سابق، ص 250.
7- المصدر نفسه، ص 250.

- و تميل هذه الدراسة صراحة في كون شروح هؤلاء الفلاسفة لم تؤد تأثيرها المنتظر في النقد و الأدب العربيين إلى أن الثقافة العربية البيانية كانت قد أرست قواعدها، و تبلورت خصائصها المميزة لها لما طلع الفلاسفة الإسلاميون بشروحهم لكتاب (فن الشعر) منذ الفارابي على الأقل، و معنى ذلك أن تلك اللحظة التاريخية كانت لحظة احتكاك بين الثقافتيـن العربيـ ـة و اليونانية و غيرها من الثقافات المجاورة، بل كانت لحظة زحام و صدام بين ثقافتين، و بين نظامين معرفيين فيهما: نظام معرفي بياني مكتمل الأدوات الإجرائية منهجـ ـ ـا و رؤية، و نظام معرفي برهاني هو كذلك، و كانت قد بدأت تتحرك طلائعه على الساحة الثقافية العربية الإسلامية من خلال حركة الترجمة النشطة لثقافة الآخر. يضاف إلى ذلك ما كان في أيام الجاحظ مما عرف بالحركة الشعوبية، و ما استدعته لدى حماة الثقافة البيانية من توجس، ثم من استنفار لكل الطاقات للحؤول دون هيمنة الثقافة الوافدة؛ آل مع الأيام، إلى نوع من الزهد في الآداب المجاورة بلغ حد التهكم من ثقافة الآخر على نحو ما ترسمه عبارة صاحب المثل السائر معلقا على ما جاء في الشفا لابن سينا حين حديث هذا الأخير عن أشعار اليونانيين: << ... فإنه طول فيه و عرض، كأنه يخاطب بعض اليونانيين ...>>. (1)

و إنه لمن اليسير الرجوع بهذه الصورة لديهم عن الثقافات الأخرى المجاورة لهم و بخاصة فيما يتعلق بالآداب و الفنون إلى اللحظات الأولى التي كانت قد بدأت تتشكل فيها داخل المحيط الثقافي العربي الإسلامي. و لعل من أشهر تلك اللحظات التاريخية ما تذكره مصادر الأدب عن المناظرة الشهيرة التي جمعت أبا سعيد السيرافي بصاحبه متى بن يونس في مجلس ابن الفرات، و التي تعكس بحق حدة ذلك الصراع الذي كان قائما بين النحاة و بين المناطقـ ـة و الذي كان قد حسما لصالح النحاة، فاستبعد المنطق الأرسطي من الثقافة البيانية – الأدبية على الأقل- بحجة أنه <<لا مجال لإحداث لغة داخل لغة قائمة بمنطقها>>.

و إذا فاللغة العربية لها منطقها الخاص بها، و الذي اجتهد النحاة في صياغته ووضع قواعده و آلياته. و في جملة إنه منطق النحو و الذي هو في الأخير منطق البيان.

و مع أن أبا نصر الفارابي كان قد حاول –بما أوتيه من سعة في الإدراك، و معرفة دقيقة بالمنطق و كذا باللغة و نحوها- تقريب المنطق، و تبيين حدوده، و بلغة تعليمية بيانية يسيرة كما في كتابه (إحصاء العلوم)؛ و في محاولة للانتصار للمنطق العقلي الكلي، و تبيئته في الثقافة العربية الإسلامية مبرزا الفروق الجوهرية بين المنطق (العقلي) الأرسطي الكلي و بين المنطق النحوي الخاص بكل لغة إلا أن محاولة الفارابي تلك كانت قد قوبلت بالتجاهل، و بإهالة التراب عليها من طرف البيانيين.

1- ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق بدوي طبانة و أحمد الحوفي، دار الرفاعي للطباعة و النشر، ط2، الرياض 1963، ص 6.

و إذا فأعلام الأدب و النقد و الشعر كانوا يحسون بهذا الامتلاء، و بهذا الغناء في عالمهم فلم يكن لديهم كبير تطلع إلى ما عند الأمم الأخرى من آداب و فنون.

فإذا أضيف إلى ذلك إدراكهم لما في تلك الآداب غير العربية، و اليونانية منها على وجه الخصوص – من اهتمام بالخرافات و الأساطير، و من تجسيم للآلهة علمنا الدافع في زهد القوم في تلك الآداب، إلا أن ذلك كله لا يقود حتما إلى الزعم بأن المجتمع العربي الإسلامي لم يكن منفتحا على العالم القديم في الجوانب الفكرية و الثقافية العلمية الأخرى. (1)

- نظرية المحاكاة و النقد العربي القديم:

-إن عملية تقصي جميع آثار النقد العربي القديم المتاحة بحثا عن آثار المحاكاة و حديثها بينها يكاد يكون عملا مستحيلا، و مع ذلك فإن هذه الدراسة ستقتصر في تتبع المفهوم لدى نقادنا العرب القدامى على أبرز الأعلام، مرجئين الحديث عن النظرية لدى حازم القرطاجني إلى الصفحات التالية لهذا البحث و ما يليه.

و لقد يكون من السهل اعتبار أن الأدب العربي القديم و في جانب الشعر منه خصوصا بما هو ممارسة فنية كان قد عرف المحاكاة، و وظفها الشعراء في إبداعاتهم؛ إلا أن من اشتهر من النقاد القدامى في مقابل ذلك لم يكونوا قد خاضوا في النظرية خوضهم فيما سواها من قضايا الشعر و النثر و ذلك لأسباب أهمها اتجاه المباحث النقدية أول أمرهـا –و لظـروف ثقافيـة و تاريخية يطول شرحها- وجهة مخصوصة ذات طابع بياني تطبيقي ثم هي بعد ذلك امتزجت بالدراسات الإعجازية. و النظر في جهود أولئك النقاد يوقف على أنهم لم يعرفوا نظريات المحاكاة المشهورة كما في فن الشعر لأرسطو. و معنى ذلك أن النقد العربي القديم؛ مع أنه تداول بعض مفاهيم المحاكاة – بشيء من التحفظ- و ما يتنزل تنزل المحاكاة البسيطة، إلا أن النقاد لم يوظفوا صراحة شيئا من قبيل محاكاة التحسين و لا محاكاة التقبيح و الترذيل، أو المحاكاة التامة و الجزئية و لا هم عرضوا في مباحثهم لشيء من محاكاة الجوهر أو محاكاة المثل الأعلى.

1- الحقيقة هي أنه لا يتسع المقام في هذه المذكرة الآن لمناقشة ما إذا كان العرب و المسلمون قد عرفوا أو لم يعرفوا فن المسـرح و التمثيل في المجتمع العباسي؟

و الأكيد أن ثمة قناعة بأن المجتمع الإسلامي، و بخاصة المجتمع الشيعي –و الذي ينتمي إليه ابن سينا- و منذ القرن الثاني للهجرة، كان و ما يزال يمارس طقوس المسرح و الشعر المسرحي في مناسبة استشهاد الإمام الحسين و لو بتقنيات بسيطة، و لا مجال إلى القول بأن النقاد الفلاسفة الشراح كانوا يجهلون المسرح و التمثيل، و محاكاة الأفعال. و من ثمة فمقولة: إن المجتمع العربي لم يعرف فن المسرح إطلاقا، و أن الفلاسفة الشراح كانوا يجهلون تماما ما كان يتحدث عنه ارسطو في <<فن الشعر>> تغدو مقولة مهزوزة فيها كثير من التسطيح لهذه القضية. إن مثل هذه لتعميمات و الأحكام المبتسرة هي في رأي هذه الدراسة دليل على شيوع نظرة أحادية في الثقافة العربية الإسلامية كانت تعمل دوما و ما تزال على إلغاء الآخر النهضوي و تهميشه و تحجيمه و تكريس السائد من الفكـر و لو كان رجعيا لا يمثل إلا نفسه.

و مرة أخرى فإن تقصي العبارة في نصوص الفلاسفة شراح فن الشعر كحديثهم عن محاكاة الأفعال و متعلقات الشعر المسرحي من غناء و جوقة مصاحبة، و أخذ بالوجوه الخ ... تفضي إلى الاعتقاد بمعرفتهم لكثير من مقاصد المعلم الأول و من خلال معرفتهم لما كان في بيئاتهم من تمثيل و لوازمه.

و لو عدنا إلى أشهر مؤلفات النقد العربي القديمة كطبقات فحول الشعراء، لابن سلام، أو الشعر و الشعراء، و أدب الكاتب لابن قتيبة، أو حتى البيان و التبيين للجاحظ –على فرض أنه كان يعني بثقافة الآخر، و يتحدث عن البلاغة عند الأمم الأخرى- أو غيرها، لم نعثر على هذه المفردة بمدلولها الاصطلاحي على نحو ما نلقاه عند الفلاسفة المسلمين و عند حازم القرطاجني. و حتى أولئك النقاد المنظرين و الذين كانت لهم أسباب تربطهم بالفلسفة و المنطق من بعيد أو من قريب كابن طباطبا، و قدامة لا نعثر لديهم على المصطلح فضلا عن الخوض في تفاصيله. و يكفي الباحث أن يقف على تعاريف أغلب النقاد للشعر في القرون الثاني و الثالث و الرابع و الخامس من الهجرة و كذا السادس، حتى يعلم أنهم لم يلتفتوا أصلا إلى المحاكـ ـاة و لا أشاروا إلى أنها جوهر العملية الشعرية.

فقدامة بن جعفر يعرف الشعر بأنه <<قول موزون مقفى يدل على معنى>> (1). فهو يركز بذلك في حده للشعر على الوزن و القافية و اللفظ و المعنى، و لا يمكن لنا أن نفهم أكثر من ذلك من النص. و أما ابن طباطبا فالشعر لديه: <<كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسمـ ـاع، و فسد على الذوق>>. (2)

و هذا كلام خال من أية إشارة للمحاكاة؛ بل يركز فيه قائله على البينونة القائمة بين الشعر و النثر، و المتمثلة في النظم و الإيقاع.

و نظرة في المشكلات التي كانت تستقطب اهتمام النقاد، و أهم القضايا التي تمرسوا بها خلال القرنين الثالث و الرابع الهجريين، و كذا القرن الخامس في المشرق الإسلامي تكفي للخروج بانطباع كاف على أنهم، و حتى إلى غاية القرن السادس إذا أردنا الدقة –لم يخوضوا في المحاكاة، و لا نجد لها أثرا في ما عالجوه من قضايا الشعر، فلا الآمدي و لا الحاتمي، و لا القاضي الجرجاني و لا التوحيدي، و لا أضراب هؤلاء ممن يضيق المجال بتعدادهم، فضلا عن الاستنجاد بمقولاتهم- ذكر المحاكاة من بعيد أو من قريب.

و مع أن الدكتور إحسان عباس يعتقد بأن عبد القاهر الجرجاني –و هو من أعلام القرن الخامس إن لم يكن أهمهم في مجال النقد بأثريه الشهيرين: (الدلائل)، و (الأسرار)- كان قد تناول فكرة التخييل (3). و يورد عبارة عبد القاهر في أسرار البلاغة: << ... ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، و يدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، و يقول قولا يخدع

1- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 64.

2- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح طه الحاجري، و محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة 1958، ص 3.

3- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983، ص 436.

نفسه و يريها ما لا ترى>> (1). إلا أن الدكتور يستدرك بعد ذلك بأن عبد القاهر لم يفهم من التخييل سوى كونه درجة من الحيل العقلية في التمويه. (2)

و يذهب إلى نحو من هذا الرأي الدكتور شكري محمد عياد حين يرى عبد القاهر الجرجاني يستعمل التخييل بمعنى المحاكاة في حديثه عن المعاني المبتدعة. و لكننا نستبعد ذلك في ظل ما نعلمه عن المنطلقات الفكرية التي يصدر عنها عبد القاهر الجرجاني في أحكامه النقدية؛ و لأنه كان في بحوثه البلاغية و النقدية في كتابيه يعني بفكرة الإعجاز في القرآن الكريم على نحو ما يفعل علماء الكلام قاطبة؛ و لذلك نجده يرفض فكرة المعاني المخيلة في مقابل الانتصار للمعاني العقلية.

و الواقع أن في مثل هذه الفهوم ما لا يخفى من تمحل، و تحميل للنصوص أكثر مما تحتمله؛ و ربما كان وراء ذلك بعض ما وقر لعبد القاهر الجرجاني من مكانة في نفوس بعض الدارسين، و ما يكنه الكثيرون من تقدير لهذا الناقد المتميز، فيهيأ لهم بأنه لم يغادر صغيرة و لا كبيرة إلى أحصاها.

-و لا شك أن عبد القاهر الجرجاني كان يمثل أوج الدراسات النقدية و البلاغيـ ـ ـ ـة و الإعجازية إلى زمانه. إلا أن ذلك كله لا يحمل على القول بأن شيخ البلاغيين العرب كان قد انخرط في مباحث المحاكاة، أو أنه كان متأثرا بمنطق البرهان الأرسطي؛ و إنما الصحيح أن الجرجاني كان يمثل قمة التفكير البياني منهجا و رؤية، و هو واحد من خيرة من نافح عن حياض البيان العربي و آلياته بأدوات البيان نفسها و آلياته.

-و لسوف نلتقي في الأندلس و في المرحلة نفسها أي بدءا من القرن الخامس الهجري بنخبة من النقاد يوظفون المحاكاة و التخييل على ما في نقودهم من بساطة، و عدم جد أو تميز إلا ما ناد به ابن حزم من ترك للتقليد، و عودة إلى الأصول؛ و على ما في نقودهم من ارتباط بالنظرة الأخلاقية. ففضلا عن كون أبي الوليد بن رشد قد شرح و لخص (فن الشعر) لأرسطا طاليس وجدت مفردة <<التخييل>> في الأوساط النقدية، ووظفها بعض نقاد الأندلس على تفاوت بينهم في دلالة المصطلح لدى كل منهم، كالشأن مع ابن خفاجة (533هـ) و كذا الشقنـدي (629هـ) و على نحو ما عند ابن دحية الكلبي (633هـ)، أو ابن سعيد صاحب المغـ ـ ـرب (685 هـ) و غيرهم.

-و في مقابل ذلك كله نستطيع إذا نحن نظرنا إلى مباحث التشبيه والمجاز والاستعارة والصورة (3) بوجه عام –على أنها انحراف بفكرة المحاكاة إلى مدلولها البسيط –أن نعدها ضربا من المحاكاة التي اشتغل عليها النقاد منذ زمن الجاحظ أو حتى قبله بقليل.

1- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح السيد رشيد رضا، دار المعرفة،ط2، بيروت، ص 248.

2- إحسان عباس، المرجع نفسه، ص 437.

3- لأخذ صورة أوضح على مباحث التشبيه، و الاستعارة عند النقاد القدامى، ينظر مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 3، 1983: مبحث (المعنى الأدبي و التشبيه)، ص 46 و ما بعدها، مبحث (نظرية الاستعارة)، ص 124 و ما بعدها و مبحث (المؤثرات الروحية في بحث الاستعارة)، ص 74 و ما بعدها.

و مع أن نقاد العربية القدامى لم يعرفوا المحاكاة بمفهومها الاصطلاحي الفلسفي –إلى غاية ظهور حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري فلنا أن نعتبر –و بشيء من التحفظ- أنهم دعوا ضمنيا إلى أحد أشكالها، و نعني بذلك (محاكاة المحاكاة). ذلك النوع من المحاكـ ـاة و الذي ورد ذكره عند أبي نصر الفارابي حين قسم الشعراء ثلاث فئات: شعراء جبلة و طبيعة، و شعراء مسلجسون مجودون، و <<إما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين و لأفعالهما، يحفظون عنهما أفاعيلهما، و يحتذون حذويهما في التمثيلات و التشبيهات ...>> (1) و هذه المحاكاة هي التي كان لها أصداء في الآداب الرومانية القديمة لما دعا (كونتيليان Contilianus) إلى محاكاة الأدب الإغريقي، و سن لمحاكاته تلك القواعد المعروفة حين اطلع الرومان على أدب الإغريق، و انبهروا به. (2)

إنه على أساس من ذلك الفهم يكون من اليسير علينا أن نقول إن نقاد العربية في العصر العباسي حين اصطنعوا للشعر عمودا يقيم على أساسه الشاعر، و جودة شعره، و حين نادوا بضرورة التزام طريقة المتقدمين في النظم، وكذلك حين رتبوا على هذا مبحث السرقات الشعرية، و لما نظروا إلى النماذج الشعرية الجاهلية بعين الإكبار. كل ذلك يمكن للباحث أن يعده ضمن هذا النوع من المحاكاة، والدعوة إليها.

و لقد كان يجوز من خلال هذا المنطلق، الزعم بأن نظرية المحاكاة كانت معروفة منذ بدايات النقد العربي القديم، بل يمكن تلمس هذا الوجه من المحاكاة في أوليات ذلك النقد، و في خلال نصوص أشهر أعلامه كالأصمعي، و أبي عمرو بن العلاء، و أضرابهما.

و الجاحظ في محاولته لوضع قواعد لإنتاج الخطاب، في مقابل قواعد تأويل و تفسير الخطاب التي وضعها معاصره محمد بن إدريس الشافعي إنما كان يرسم طريقة بيانية عربية تتبع. والآمدي الذي نادى بعمود الشعر، و المرزوقي بعده إنما كانا يريان هذا الاتجاه حينما كانا يريان في نموذج القصيدة العربية مثالا يجب أن يحتذي به، بل لا يجوز خرق قواعده.

إنه ليمكن اعتبار ذلك كله لو لم يكن للمحاكاة حديث عميق، و شأن خطير مع مجيء حازم القرطاجني، و ظهور إنجازه النقدي << منهاج البلغاء، وسراج الأدباء >>. فما حقيقة المحاكاة مع حازم؟

1- مقالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني، ضمن فن الشعر لأرسطو، مصدر سابق، ص 156.

2- المحاكاة مرآة الطبيعة و الفن، دكتور إسماعيل الصيفي، دار المعرفة الجامعية، ط1، الإسكندرية، 1989، ص 107.

نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني:

أ)- أسباب إتكاء حازم على نظرية المحاكاة في بنائه النقدي :

لاشك أن لقيمة الشعر عند حازم القرطاجني مكانة عظيمة، و أن الذي وفر تلك المكانة للشعر في نفس حازم أمور و أسباب جمة ليس أقلها كونه أديبا شاعرا بين شعراء عصره على الأقل. كما كان واضحا أن لالتفات الناس في عصره عن الشعر؛ والنظر إليه على أنه سقط متاع أثر جارح في نفسيته. وتلك النظرة الزاهدة من المجتمع في الشعر و مكانته و إمكاناته لم تكن مصادفة؛ و إنما هي دعوة روج لها عن قصد -و حازم يدرك ذلك- و كان وراءها شيوخ المنطق الفقهي و سيطرته على سائر مجالات الثقافة و الحياة، فتحجرت الأفكار بحيث غدا لا قيمة لأي معرفة لا يقول بها الفقهاء، و يفتي المفتون ببطلانها فما كانت مقدماته كاذبة فهو كذب.

و لم يعد الأمر في أيام حازم القرطاجني مقصورا على مجرد زهد الناس في الشعر من حيث إن مقدماته كاذبة؛ و انه لذلك يجب (الانصراف إلى المعاني العقلية)؛ بل: << الاستعداد الذي يكون بأن يعتقد فضل قول الشاعر، و صدعه بالحكمة فيما يقوله فانه معدوم بالجملة في هذا الزمان؛ بل كثير من أنذال العالم -و ما أكثرهم- يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة. و كان القدماء من تعظيم صناعة الشعر و اعتقادهم فيها ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة، على حال قد نبه عليها أبو علي ابن سينا فقال: << كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي، فيعتقد قولـــه، و يصدق حكمه، و يؤمن بكهانته[1] فأنظر إلى تفاوت مابين الحالين: حال كان ينزل فيها منزلة أشرف العالم و أفضلهم، و حال صـــار ينـــزل فيهـــا منزلـــة أخـــس العالـــــــم و أنقصهم>>. [2]

-إن ما يمكن تقريره في هذا الموضع، هو أن التبرم بهذا الوضع الفني المتردي الذي آل إليه الشعر، و الهوان الذي صار إليه متعاطوه بعد أن كانوا (ينزلون منزلة النبي) لم يكن جديدا تماما على الساحة الثقافية العربية في أيام حازم [3]. و إنما الجديد حقا في صيحة حازم المتألمة من الوضعية هو أنها كانت تعكس تخمر الإشكال، و تفاقم حدته على عهده. ذلك من ناحيـــــة. و من جهة ثانية فإن موقف حازم لم يكن تجاه ذلك الوضع مجرد موقف المؤرخ الذي يرصد الظاهرة، و يكتفي بوصفها؛ بل إننا نجده عل عكس من أشار إلى كساد سوق الشعر، و بضاعته للأسباب المختلفة، نجد حازما قد جهد في وضع خطة لتصحيح الوضع، و علاج الموقف،

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 124.

2- للتوسع أكثر في مدى تأثير الشعر يمكن الرجوع إلى:

-ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر و نقده، تح محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة 1955، اط2، الأبواب: الرابع، الخامس، السادس و السابع.

-الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون،القاهرة ط 1 1957 ج1، ص 364.

3- يمكن الوقوف على عمليات رصد ما آل إليه حال الشعر و الشاعر، و هوانه على الناس في كثير من مصادر الأدب القديمة و من بدايات القرن الخامس للهجرة كما في نضرة الإغريض في نصرة القريض للمظفر بن الفضل العلوي، و قبله عند ابن رشيق القيرواني في العمدة، و قبلهما كما عند عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز، ص 9 و ما بعدها إلى ص 23.

ووضع الحلول التي كان يؤمن بجدواها للخروج بالشعر من أزمته.

و للحق فإن الأهداف المختلفة من ناقد إلى آخر، و كذا تباين المناهج و حتى المنطلقات التي كان ينطلق منها كل ناقد في بحوثه النظرية أو التطبيقية هي التي كانت وراء اختلاف المواقف، و تباين الرؤى لدى كل منهم. ففي حين يعدد صاحب العمدة أوجه المشكلة بإيراد عينات هي آخر الأمر جزئيات من الواقع تعكس تدني مستوى الذوق العام، و يتابعه في ذلك صاحب (نظرة الإغريض) حين يوصف ما آلت إليه حال الشعر و الشاعر من الهون بين الناس؛ و حتى عندما يقف صاحب (دلائل الإعجاز) في وجه المزرين على الشعر و صناعته و على صناعة النحو، نلف حازما لا يكتفي بتشخيص الحالة، و نحس اختلاف زاوية التناول لديه في هذه القضية بالذات عمن عرض لها من النقدة الأوائل. فهو أي (حازم) يتعمق في البحث عن أسباب الظاهرة بعيدها و قريبها؛ بل نجده ينتقل إلى مستوى ثان حين يحدد في شجاعة علمية فائقة المسؤولية الأخلاقية في حدوث هذه الأزمة في الثقافة الفنية العربية الإسلامية، بل أكثر من ذلك هو يقترح مشروعا جديدا تماما في محاولة للنهوض بالشعر من كبوته. و في جملة، كان

حازم يروم علاجا للمعضلة من أساسها، بحيث إنه كان يرى ضرورة إعادة تأسيس للشعر الغنائي العربي بكل متعلقاته تأسيسا يقوم على البرهان؛ ذلك أن القرطاجني كان مؤمنا بأن التناول البياني للشعر و مباحثه و مسائله بات يدور في حلقة مفرغة بعد أن كان قد استهلك جميع أدواته، و استنفد جميع إمكاناته، و أنه لابد من البحث عن أدوات و آليات جديدة في التعاطي مع الأزمة الحاصلة فيه.

و إذا فحازم لم يكتف بتقرير الحقيقة المزرية الواقعة في زمانه وبين أهل زمانه، وتسجيل عزوفهم عن عالم الشعر؛ بل يتقصي البحث في أسباب ذلك ليجده افتقاد الاستعداد عند الناس لقبول الشعر و الإقبال عليه. و إذا فالناس هم الذين تغيرت طباعهم، و افتقدوا لما كان يميز العرب الذين كانوا يعتقدون تأثير الشعر فـ: << هكذا كان اعتقاد العرب في الشعر فكم خطب عظيم هونه عندهم بيت و كم خطب هين عظمه بيت أخر >>. (1)

و<< لهذا ما كانت ملوكهم ترفع أقدار الشعراء المحسنين، و تحسن مكافأتهم على إحسانهم >>. (2)

بل إن الأمم الأخرى لتشاطر أمة العرب في هذه المزية، مزية تعظيم شأن الشعـ ـ ـر، و نحس بعجب حازم من أهل زمانه، و تردي أذواقهم- و كأنه لا يريد أن ينقضي حين يواصل متسخطا و شارحا سبب تفخيم العرب للشعر الذي هان عند هؤلاء: <<فاتخذوا الإبل لارتياد الخصب و اتخذوا الخيل للعز و المنعة، و اتخذوا الكلام المحكم نظما و نثرا للوعظ، و الحض على المصالح>>. (3)

- المنهاج، مصدر سابق، ص 122.

2- للتوسع أكثر في مدى تأثير الشعر يمكن الرجوع إلى:

-ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر و نقده، تح محي الدين عبد الحميد، ط2، مطبعة السعادة 1955، الأبواب: الرابع، الخامس، السادس و السابع.

3- المنهاج، مصدر سابق، ص 122

و يسجل حازم ملاحظته على أهل زمانه، و كيف استحكمت العجمة فيهم، فاختل لذلك طبعهم العربي، و لم يعودوا قادرين على التجاوب مع الشعر و هي ملاحظة دقيقة تشبهها ملاحظة ابن خلدون في سبب انحدار مستوى النثر في الزمان الأخير (زمانه) حين عزاه إلى العجمة في الأندلس (1). يقول حازم: <<و إنما هان الشعر على الناس هذا الهون لعجمة ألسنتهم، و اختلال طباعهم، فغابت عنهم أسرار الكلام و بدائعه المحركة جملة، فصرفوا النقص إلى الصنعة و النقص بالحقيقة راجع إليهم، و موجود فيهم>>. (2)

و إننا لنحس المرارة التي كان يعانيها حازم جراء ما آل إليه وضع الشعر من هون خلال تتبعه لأسباب الظاهرة، و هو كأنه يعذر الناس في فهمهم المغلوط لحقيقة الشعر، لأن طرق الكلام قد اشتبهت عليهم بسبب حثالة من المسترفدين بالشعر << و لكثرة القائلين المغالطين في دعوى النظم، و قلة العارفين بصحة دعواهم من بطلانها>> (3). فاختلطت الأمور على الناس، و ضاع التمييز بين الشعراء و أشباه الشعراء، و بين جيد الشعر و مسفـ ـ ـ ـه << فصارت نفوس العارفين بهذه الصنعة بعض المعرفة أيضا تستقذر التحلي بهذه الصناعة ... و حقها أن تهجر>> (4). ليس هذا وحسب. و << لأن النفوس أيضا قد اعتقدت أن الشعر كله زور، و كذب ...>>. (5)

و المسألة ههنا لم تعد مجرد توجه عند الناس بل غدت اعتقادا فشا بينهم، و المسؤولية فيه تقع على من رسخ هذا الاعتقاد في الناس، و لا يتردد حازم في تحديد المسؤوليات، و الجهة التي كانت وراء شيوع هذا الفهم الفاسد في نفوس الناس، كما لا يتحرج في نعتهم بأنهم فئة لا علم لهم بالشعر، و أنه كان الأحرى بهم حين قصرت طباعهم ألا يخوضوا في ذلك بغير تحقيق.

و لنا أن نسأل حازما عن هؤلاء الذين أشاعوا في الناس أن الشعر زور و كذب من هم؟ و تجيء إشارته بأصبع الاتهام صريحة إلى زمرة النقاد الذين قالوا بكذب الأقاويل الشعرية في مقابل الأقاويل الأخرى: الخطبية، و الجدلية، و السوفسطائية، و البرهانية، و لا ينفك اللوم واقعا عليهم حتى إذا هم لم يقصدوا إلى ذلك لأنه: <<إن كانوا ممن ليس لهم به علم –أي الشعـ ـر- و ما أجدرهم أيضا بهذا! فكان يجب عليهم أن يتعلموا، أو لا يتكلموا فيما لم يعلموا>> (6). فإذا نحن ألحينا على حازم بأن يحدد لنا هؤلاء المتهمين جاء جوابه: <<و إنما غلط في هذا –فظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة- قوم من المتكلمين لم يكن لهم علم بالشعر، لا من جهة

1- ابن خلدون، المقدمة، ص 1011 و قد أشار إلى ذلك الدكتور إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الفصل الخاص بنقد ابن خلدون ص 616 و ما بعدها.

2- المنهاج، مصدر سابق، 125/124.

3- المصدر نفسه، ص 125.

4- المصدر نفسه، ص 125.

5- المصدر نفسه، ص 125.

6- المنهاج، مصدر سابق، ص 126.

مزاولته، و لا من جهة الطرق الموصلة إلى معرفته. و لا معرج على ما يقوله في الشيء من لا يعرفه، و لا التفات إلى رأيه فيه. فإنما يطلب الشيء من أهله، و إنما يقبل رأي المرء فيما يعرفه. و ليس هذا جرحة للمتكلمين و لا قدحا في صناعتهم>>. (1)

و إذا كانت تلك هي حال الشعر، و ذلك هو مستوى تفكير الناس لعهده فيه؛ و إذا كان ذلك هو مبلغ علم النقاد على أيامه فلا بد لحازم إذا هو رام تصحيح هذه الوضعية من التجرد لهذه المهمة و بدئها من أساسها و ذلك برسم خطة جديدة تماما تسعفه في تدارك الوضع المتردي و لابد حينئذ من البدء من رأس الطريق. و لقد كان على وعي كامل بأنه لا يستطيع النهوض بتلك المهمة الشاقة في إعادة تأسيس و تأصيل البلاغة و النقد العربيين إلا امرؤ متوفر على حظ كبير من الثقافتين العربية و اليونانية؛ و أنه بسبب ذلك كان يرى بأنه مؤهل للقيام بهذا الدور التاريخي. فكيف تأتى لحازم ذلك؟ و كيف تم له ما أراد؟

لقد كان لابد لحازم القرطاجني من تخطي ثلاث عقبات في المقام الأول: لقد كان عليه أن يحدد الأخطاء، التي وقع فيها من قبله من النقاد، و ينظر في أسبابها ليتجنبها، و هي الأسباب نفسها التي دعته إلى وضع كتابه المنهاج ليكون نهجا يسلك، و سراجا يهدي.

و كان عليه أن يفصل البحث في المعاني الشعرية بعد أن قصر في بسطها السابقـون، و ذلك بذكر أنواعها، و تقسيمها القسمة المنطقية المعقولة، و شرح كيفيات تخيلها، كما لزمه في مرحلة ثالثة توضيح جوهر الشعر و حقيقته، و حقيقة العملية الفنية الإبداعية ككل، و أساسها الذي تنبني عليه.

أما الخطوة الأولى فقد تخطاها حازم، و قد وقفنا على ذلك حين رأيناه يقارن بين حال الشعر، و مكانته عند العرب الأوائل، و بين حال الشعر في عهده و علاقة الناس الشائهة به، ووقفنا على خلوصه إلى أن المسؤولية العظمى في تلك الوضعية المتردية إنما تقع عل النقاد أنفسهم حين تصدوا للكلام في الشعر و قضاياه ببضاعة قليلة فخلطوا بذلك كثيرا من المفاهيـم، و غلطوا الناس في حقيقة الشعر. فكان لابد من تصحيح المفاهيم الخاطئة، و محاولة إرجاع الأمور إلى أنصبتها الحقيقية و ذلك أن: << ... الذي ران على قلوب شعراء المشرق المتأخرين، و أعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مئتي سنة. فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول و لا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام و إحكـام وضعـه و انتقاء مواده التي يجب نحته منها فخرجوا بذلك عن مهيع الشعر و دخلوا فـي محـض التكلم>> (1). و عليه فإنها مشكلة ليست جديدة، و ستتطلب لحلها كثيرا من الجهد.

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 87/86.

2- المصدر نفسه، ص 10.

ب) المعاني الشعرية لدى حازم :

لم يقتنع حازم بكثير من المفاهيم النقدية السابقة عليه، و من الطريف أنه لم يرض عن تناول النقاد القدامى لفكرة الخيال ذلك التناول الشاحب الذي يجعل من هذه العملية المعقـــدة و المركزية في العملية الإبداعية مجرد تجاوز و انحراف عن الواقع يحمد أو يذم. و لكي يتجاوز مثل هذه الطروحات المبسترة اعتمد في كلامه عن الخيال أساساً فلسفيا مؤداه أن كل الموجودات لها كيان خارج الذهن، و تحصل للإنسان المدرك صورة في ذهنه منطبعة عن تلك الموجودات في الواقع إذا هو أبصرها أو أدركها. فإذا ما عبر عن مدركاته تلك باللغة فإنه يكون قد نقل تلك المدركات إلى السامع؛ و يكون اللفظ هو المقيم لهيئات تلك الصور عند السامعين، بحيث توجد المعاني وجود ثانيا. فإذا هو كتبها، فكذلك يوجد بها في ذهن القارئ لها صور تلك المعاني، و هذا وجود للمعاني ثالث و هو من دلالة الخط على اللفظ الدال على المعنى. يقول حازم في معرف دال على طرق المعرفة بأنحاء وجود المعاني: <<إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعيـن و أذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الإفهام هيآت الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها>> (1). و يبدو أنه ليس هذا و حسب، فلقد أحال حازم في الصفحة نفسها في الإضاءة، و في التنوير بعدها على القسم الأول المفقود من <u>المنهاج</u> و نبه إلى كونه قد قدم الكلام في كثير مما يجب معرفته من المعاني من حيث توجد في الألفاظ (2).

و إننا ههنا لعلى مقربة جداً من النظرية الفلسفية اللغوية الحديثة القائلة بأن اللغة هي الفكـــر و حازم على وعي كامل بأن الألفاظ وسائل لغوية من جهة، و بأن الألفاظ المعبر بها مقيمة للصور الذهنية في الأفهام؛ معنى ذلك أنه كان يعي حركة العمليات الذهنية التي تقطعها الصور الفنية و الشعرية أثناء تشكلها بدءا بالتقاط البصر للمبصرات، و الإدراك للمدركات ثم تحولها إلى معان ذهنية، ثم خروجها عن طريق العمل الفني أو اللغة عموماً عملا فنيا أو شعريا.

و حديث الخيال عند حازم يمتد إلى جوانب من العمل الفني كثيرة كاعتباره عملية تواصل بين المبدع و المتلقي تسفر في الأخير عن تكوين الصور الشعرية؛ و استغلال كليهما للخيال في إدراكها، و كمراحل حدوث الخيال الشعري و طرق تخيل القصيدة برمتها، و ما يترتب عن ذلك من القول بالانفعال النفسي الذي يحركه الخيال، و قدرة الشعر لذلك علـى

1- المنهاج، مصدر سابق، 19/18.

2- المصدر نفسه، ص 19

قبض النفوس و بسطها، مما لو تصدينا له بالشرح و البسط لأفضى بنا إلى أهداف لم نرسمها لمذكرتنا في هذا الموضع . و لا شك أن الدارس لهذا الموضع بالذات و مواضع أخرى كثيرة في (المنهاج) شبيهة بهذا الموضع سيتذكر طروحات اللغويين المحدثين و بخاصة (تشومسكي) و حديثه حول مستويات الكلام في اللغة بفارق هو أن حازما كان قد بسط فكرته و قدمها في عباءة عربية.

و كان لابد لحازم القرطاجني أن يبسط القول في المعاني جملة، و في المعاني الشعرية تفصيلا و على وجه التحديد لأنه كان يدرك أن المعاني هي أول قطب من أقطاب عملية التخييل و المحاكاة: << و التخييل في الشعر يقع في أربعة أنحاء: من جهة المعنى، و من جهة الأسلوب، و من جهة اللفظ، و من جهة النظم و الوزن>>(1). لأن هذه المعاني هي التي منها المعاني الشعرية و التي يقع فيها التخييل، مرة أخرى و لهذا وجدنا حازماً يخص المعاني بجزء كبير من كتابه (المنهاج) متتبعاً لكل ما يتفرع عنها و ما يتصل بها، و هو الجزء الثاني الذي يستغرق أزيد من مئة و ست و ثمانين صفحة، هذا عدا تعريجه على المعاني في القسم الأول المفقود من الكتاب.

وقد فعل حازم كل ذلك لأنه كان يرى خطأ كبيراً قد وقع فيه النقاد قبله حينما نظروا في تقسيماتهم المشهورة للمعاني الشعرية في المعاني الجزئية، و وقفوا عند القول بأن الشعر: مدح، و هجاء، و نسيب، و رثاء، و وصف، و تشبيه على نحو ما فعل قدامة بن جعفر (ـ 958 م) و غيره من النقاد. أما حازم فلا يرى ذلك، و لا يسلك السبل التي سلكها النقاد قبله في المعانـــي:

<<... و قد سلكت من التكلم في جميع ذلك مسلكاً لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة لصعوبة مرامه، و توعر سبيل التوصل إليه، هذا على أنه روح الصنعة و عمدة البلاغة. و على هذا جريت في أكثر ما تكلمت به فيما عدا هذا القسم من أقسام الكتاب فإني رأيت الناس / لم يتكلموا إلا في بعض ظواهر ما اشتملت عليه تلك الصناعة. فتجاوزت أنا تلك الظواهر بعد التكلم في جمل مقنعة مما تعلق بها إلى التكلم في كثير من خفايا هذه الصنعة و دقائقها...>> (2).

فكيف جرى حازم في درسه المعاني على توعر سبيلها و صعوبة مرامها؟ و كيف تكلم عنها و تجاوز ظواهر الأمور فيها؟ ماذا عساها تكون خفايا هذه الصنعة ودقائقها؟ وهل هو كلام عن فروع البلاغة العربية من معاني وبيان وبديع؟. و قبل تبيين ذلك نعيد التذكير بأننا سنقتصر على ذكر عناوين المواضيع التي تناولها حازم في قسم المعاني لتعذر تحليل تلك النصوص الكثيرة في مثل مذكرتنا، و سوف نجتزئ من هذا القسم الخاص بالمعاني، بالوقوف عند الأقاويـل الشعريـة و مكانها ضمن الأقاويل الأخرى، كما سنخصص للنصوص المتعلقة بالمحاكاة، و التخيل الفصل التالي لهذا الفصل .

1- المصدر نفسه، ص 89.

2- المصدر سابق، ص 18.

لقد بدأ حازم القسم الثاني من (المنهاج) – و الذي عقده للمعاني خاصة – بتقسيمه إلى أربعة مناهج. ففي المنهج الأول تناول – كما رأينا – حقيقة المعانـي و أنحـاء وجودهـ ـ ـا، و مواقعها ، و ضروب هيآتها، و جهات التصرف فيها، و ما تعتبر به أحوالها في كل ذلك من حيث ملاءمتها للنفوس أو منافرتها لها. و قد لاحظنا أن أغاب نصوص و فقر هذا المنهج ضائعـ ـة، و لم يتبق لنا منها سوى فقرتين. و أما المنهج الثاني فيتألف من أثنى عشر فصلاً خصصها حازم لبحث طرق إجتلاب المعاني، و كيفيات التئامها، و بناء بعضها على بعـ ـض، و ما تعتبر به أحوالها في جميع ذلك من حيث ملاءمتها للنفوس أو منافرتها لها؛ فيحدثنا عن أغراض الشعر الأول و الثواني مع المقارنة بينهما. فالأغراض الأول الباعثة على قول الشعر، و المؤثرة بمناسبتها للنفوس و بسطها أو منافرتها لها و قبضها، أو لاجتماع البسط و القبـ ـض و المناسبـة و المنافرة في الأمر؛ و الارتياح المفضي للمدح، و الارتماض المؤدي إلى الـذم، و ما يتفرع عن ذلك من رجاء و رهبة و تأس و تسل و تأسف و تندم، و استلطاف و إعتـاب و معاتبة و غيرها من الفنون الكثيرة كالتشوقيات و الإخوانيات و ما جرى هذا المجرى. كما نبه حازم إلى أن تفصيل القول في كل ما تقدم من المقاصد الشعرية سيكون في القسم الرابع من (المنهاج) (1) ثم يضع فارقاً بين المدركات الذهنية و المدركات الحسية و ينتهي إلى بيان المعاني الجمهوريـة، و المعاني العلمية و المعاني الفنية ثم يفاضل بينها و ينبه على ما يصلح للمواضيع الشعرية منها مطرحا ما لا يصلح منها لذلك. ثم يشرح حازم كيفية انتقاء المعاني و عملية التأليف بينها و بعد ذلك ينتقل بنا إلى ذكر مصادر الإيحاء الشعري في كل عملية فنية.

و تأليف المعاني يتطلب لديه مهيآت و أدوات و بواعث يبسط القول في كل منها، كما أن تفاوت الشعراء في جودة أشعارهم وراءه ثلاث قوى هي: القوة المائزة، و القوة الحافظة، و القوة الصانعة فلا يغادرها حازم حتى تستوفي من جهده سبعة فصول كاملة.

و المعاني الشعرية بهذه الكيفية، و هذا التناول المستفيض من حازم تشي بأنه يعتقد أن المعاني الشعرية هي معاني الحياة ذاتها ؛ ولذلك فهو لا يوافق النقاد السابقين بحصرها في مجرد
الرغبة والرهبة وما شابه من تقسيمات متداخلة في رأيه وقاصرة . ولكنه يتناول بعد ذلك بعض الأمور البلاغية فيعرج على مصطلحات السابقين حين نجده يتكلم عن مذاهب: المطابقـ ـ ـ ـة و المقابلة ، والتقسيم ، والتفسير والتفريع ويشفع تحليلاته وبحوثه بالأمثلة والشواهد من الموروث العربي ومن غير إسراف .

1- المصدر نفسه، ص 13.

و في المنهج الثالث و هو يتشكل من ثمانية فصول – و هذا هو المنهج الذي يخصص حازم بعض فصوله للحديث عن المحاكاة و أنواعها و الطرق التي تتأدى بها و غير ذلك من متعلقاتها– يتناول الاستدلالات و أنواعها في الشعر مذكـراً بخصائـص الشعـر العربـي، و موضوعاته، فيقارن بينه و بين الشعر اليوناني الذي بلغ الجودة العالية في المأساة و الملهاة.

و الطريف حقاً هو أن حازما مع إقراره بحكمة أرسطو، و الاعتراف بفضل فلسفتـه، و فكره فإنه لا ينظر للمعلم الأول على أنه كامل في عمله؛ و لا هو يتهيب التنبيه على أن الأشعار التي كانت محور قوانينه في << فن الشعر>> هي أشعار يونانية مفتقرة إلى كثير من الخصائص التي يمتاز بها الشعر العربي – و كأنه ينبه إلى تباين مشروعه التأسيسي، عن مشروع أرسطو لتباين الثقافتين و تمايز الشعرين. (1)

و يسجل لحازم في هذا المقام و عيه الكامل بما يقوم به من ناحية، و ثقته بنقده و عمله بقدر اعتزازه بثقافته و شعره العربي؛ و عدم شعوره بأدنى مركب للنقص أمام المعلـم الأول و هو من هو !؛ بل إننا نراه يشير بأصبع الانتقاص للأشعار اليونانية التي لم تعرف تشبيه الاشياء بالأشياء (2) و أنها كانت أغراضها محدودة في أوزان مخصوصة (3)، بعكس الأشعار العربية التي اقتضت التوسع في المحاكيات الشعرية فلذلك وجب أن توضع لها من القوانين أكثر مما وضعت الأوائل (4). كما و بالمقابل من ذلك يسجل لحازم تواضعه العلمي الجم حين يرجو أن تكون كل جهوده النقدية و البلاغية بعض ما ألمح إليه أبو علي بن سينا في آخر تلخيصه لكتاب فن الشعر: << و قد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي بن سينا >> (5). ثم هو يعتذر بلطف عن تركه أشياء لا يمكنه الكلام فيها؛ لطول ما تستغرقه من تفصيلات على نحو يذكر باعتذار أبي نصر الفارابي عن الخوض في شرح كتاب فن الشعر شرحاً وافياً.

ولميل حازم إلى عدم الوقوف مع الجزئيات والتمثيل لها في كثير من المواضع في المنهاج شبه كبير بطريقة الفلاسفة شراح فن الشعر ، ولا شك لذلك دلالته الواضحة ، إذ يعكس هذا النوع من التفكير خصوصية لدى أصحابه فهم عادة ما يعنون بكليات الأمور ولا ينساقون مع الجزئيات ، وكما يقول أرسطو: " لا علم إلا بالكلي " .

و في الحق فإن حازماً قد استفاد من أرسطو و من فهمه لقوانينه أيما إفادة، و يتضح ذلك جليا في أخذه عنه، و استشهاده أكثر من مرة بنصوصه في (فن الشعر) فهو يوافق المعلم الأول في دراسته محركات الشعر و دوافعه، و في موضوعه، و بحث أشكاله. و يشاكل بين قوانين المأساة و الملهاة و بين المديح و الهجاء – صنيع ابن رشد – ليخلص إلى الفروق الحاسمـة –

كما سنرى بعد – بين الخطابة و الشعر و التي طالما عمل النقاد من المعتزلة و المتكلمين على محاولة محو الفواصل بينهما لأغراض خطابية احتجاجية سجالية محض.

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 68.

2- المصدر نفسه، ص 69.

3- المصدر نفسه، 68.

4- المصدر نفسه، ص 68.

5- المصدر نفسه، ص 70.

و كما عرج حازم على أغراض الشعر مفرعا إياها إلى حاصلة و واقعـه و مختلقـ ـة و ذكر ما يكون عن ذلك من صور اقتصادية و تقصيرية و إفراطية؛ ميز الواجب من الممكـ ـن و المستحيل عن الامتناعي، و أبان عن التقابل في إيقاع المعاني و أشكاله ثم بحث المحاكـ ـاة و أشكالها و طرقها و ما يعتورها من أوصاف، و قسمها بحسب ذلك إلى محاكـاة تحسينيـ ـة و محاكاة تقبيحية، و فرع أنواعهـا بالشكـ ـل الذي سنقف عليه في الفصـ ـل القـ ـادم بالتحليـ ـل و التفصيل.

و أما المنهج الرابع و الأخير من قسم المعاني فيتألف من ثلاثة عشر فصلاً شرح خلالها حازم أصول النظريات البلاغية و كيفيات تطبيق قواعدها بحيث تكفل تأدية المعاني. و لا يفوت حازماً الإحالة على الجاحظ و الآمدي و قدامة و ابن سنان الخفاجي عرفانا بفضل السابق على اللاحق . و يختم القسم الأول هذا من (المنهاج) (1) بترتيب المعاني بحسب أهميتها كما يشرح وضوحها و ارتباطها و تساوقها و طرق استعمالها و ما يكون فيها من مبالغة و غلو كما يفرق بين ما قدم منها و ما جد و استحدث .

تلك صورة مجملة عن القسم الأول من (المنهاج) بمناهجه الأربعة بما فيها حديثة عن المحاكاة، و قبلها شرحه للحدود و الاستدلالات في المنهج الثالث. فماذا قال عن الأقاويل الشعرية ؟

ح) بين الأقاويل الشعرية والأقاويل الخطبية :

لقد كان لشيوع القول بأن الشعر (كذب و زور) و ارتباط الشعر بالتمويه آثاره السيئة على مكانة الشعر نفسه كما سبق توضيحه و كان لزاما على حازم في محاولته رد الأمور إلى نصابها أن يبين بالدليل أن لا ارتباط محتوما للشعر – بما هو كذلك – بالكذب. و اقتضى منه ذلك أن يقابل بيـ ـن الشعر و البرهان و الجدل و السفسطة و الخطابة أي أن حازما تناول القضية تناولا منطقيا ليحسمها. و لذلك رأينا حازما يخصص الصفحات الأولى من المنهج الثالث في القسم الثاني من (المنهاج) للإبانة عن الحدود الفاصلة بين الشعر و الخطابة و يستهل حديثه بمعلم دال على طرق العلم بما تتقوم به صناعة الشعر من التخييل؛ و ما به تتقوم صناعة الخطابة من الإقناع و الفرق بين الصناعتين في ذلك. و كأن حازماً يريد الرد على من اعتقد أن الأقاويل الخطبية منوطة بالصدق و أن الأقاويل الشعرية مقرونة بالكذب يقول حازم: << لما كان كل كلام يحتمل الصدق و الكذب إما أن يرد على جهة الإخبار و الاقتصاص، و إما أن يرد على جهة الاحتجاج و الاستدلال، و كان اعتماد الصناعة الخطابية في أقاويلها على تقوية الظن لا على إيقاع اليقين – اللهم إلا أن يعدل الخطيب بأقاويله عن الإقناع إلى التصديق فإن للخطيب أن يلم بذلك في الحال بين الأحوال في كلامه – و اعتماد الصناعة الشعرية على تخييل الأشياء

1- المقصود هنا القسم الأول من مجموع ما تبقى لنا من المنهاج بعد ضياع قسمه الأول الأصلي.

التي يعبر عنها بالأقاويل و بإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة، و كان التخييل لا ينافي اليقين كما نافاه الظن؛ لأن الشيء قد يخيل على ما هو عليه و قد يخيل على غير ما هو عليه وجب أن تكون الأقاويل الخطبية – اقتصادية كانت أو احتجاجية- غير صادقة ما لم يعدل بها عن الاقناع إلى التصديق؛ لأن ما تتقوم به وهو الظن مناف لليقين وأن تكون الاقاويل الشعرية اقتصادية كانت أو استدلالية غير واقعة أبداً في طرف واحد من النقيضين اللذين هما الصدق و الكذب، و لكن تقع تارة صادقة و تارة كاذبة، إنما تتقوم به الصناعة الشعرية وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين. فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة و تكون كاذبة، و ليس يعد شعرا من حيث هو صدق و لا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل >> (1).

و معنى كلام حازم هذا: أن كل كلام مبدئيا محتمل للصدق و للكذب؛ كما أنه إما إخبار و إما احتجاج. و لما كان اعتماد الخطابة على تقوية الظن لا على إيقاع اليقين أي هي أقاويل ظنية و ليست برهانية يقينية احتاجت بما هي كذلك إلى الخروج بها نحو التصديق. و لما كانت الأقاويل الشعرية تعتمد التخييل و المحاكاة في عملية نقل الصور إلى الأذهان؛ و التخييل لا يناقض اليقين و لا ينافيه تأسيسا على أن الأقاويل المخيلة تخيل الشيء كما هو، أو تخيله و ليس هو هو؛ فالنتيجة هي أن تنحرف عن مستوى الإقناع إلى مستوى آخر هو التصديق. و معنى هذا أن الصدق في الأقاويل الخطابية معلق بشرط. في حين أن الأقاويل الشعرية بنوعيها (اقتصادية و استدلالية) ليست لا كاذبة و لا صادقة مع أنها قد تكون صادقة، و قد تكون كاذبة كذلـ ـك. و هي في كل ذلك أقاويل شعرية لاعتبار المحاكاة و التخييل فيها و ليس لغير ذلك. و نتيجة هذه المقابلة بين الأقاويل الشعرية من جهة، و بين الأقاويل الخطابية هي أن القول الشعري يرجح القول الخطابي من حيث قربه من القول البرهاني اليقيني. و في هذا ليس تبكيتا للمرجحين للقول الخطابي و هم المتكلمون فحسب، بل في ذلك تجاوز لطرحهم الفاسد للقضية من أساسها و فصل نهائي لقضية الصدق و الكذب التي شغلت النقد قرونا، و تجاوز لطرح الفلاسفة المسلمين في القياسات المنطقية من حيث تحديد ما يترتب على المقدمات المخيلة،من مكانة للاقاويل الشعرية ومدى معقوليتها وقوة تأثيرها ضمن تراتبية الأقاويل المنطقية و مكانها الصحيح في ذلك.

و للحق فإن أبا نصر الفارابي كان قد وصف الأقاويل الشعرية صراحة بالكـ ـذب (2) و أكد ذلك في تقسيمه الثاني للقياسات حين قال: <<... و الكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية >>. (3)

و معنى ذلك أن الراجح هو أن حازماً اعتمد في رؤيته المنطقية على تلخيص الجدل لابن رشد. و نصوص ابن سينا في المنطق فهما يعتبران التخييل و المحاكاة في الأقاويل الشعرية بغض النظر، عن كذب المقدمات و صدقها؛ على أن ذلك كان مجملا عندهما لم يستفد منه النقاد

1- المنهاج، مصدر سابق، 63/62.

2- مقالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني ضمن (فن الشعر لأرسطو) عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص 150.

3- المصدر نفسه، ص 151.

كثيرا و لذلك وجدناهم – أي النقاد– يتداولون فكرة الكذب وارتباطه بالشعر من دون حرج، أو فهم للقضية.

و مهما يكن من أمر فإن مزية حازم هي أنه بسط الفكرة، و مثل لها، و لم يترك فيها مجالا لمدع أو متبجح، و هو قد حسم الخلاف في هذه القضية (نظريا) على حد قول إحسان عباس .

و في الحقيقة فإن حازماً قد استطاع –و لأول مرة يحدث ذلك– الخروج من الاختلافات و الآراء المتباينة في القول الشعري سواء ما جاء منها في شروح فن الشعر لأرسطو أو ما جاء

في كتب النقد العربي القديم مع أنه لم يتورط في مباحث الحدود المنطقية بالشكل المنفر من موضوعه؛ و إنما اكتفى بالإشارة إجمالا لما لابد منه للخطيب و الشاعر و الناقد أن يعلمه. (1)

و لا يفوت حازماً التنبيه إلى كيفية صيرورة المقدمات الكاذبة مقنعة و موهمة أنها حق وذلك بقدرة الاستدراج الموجودة بالطبع عند كثير من الناس، أو الدربة المستفادة لبعضهم من تعودهم و إلفهم الخطابات ذات المقدمات الإقناعية و النسج على منوالها. كما أن تلك الملكة الموهمة للمقدمات الكاذبة على أنها حق هي مرتبطة بالعمل المبدع من جهة، و هي مرتبطة بالمتلقى من ناحية ثانية (2) وذلك أن عملية التمويه في حد ذاتها لها تعلق بالعمل المبدع بما هو محل للعملية؛ إذ القول هو المموه. و أما الاستدراج فمرتبط بالمخاطب من ناحية، و كذلك هو مرتبط بالمخاطب أي أن الاستدراج متعلق بمستدرج و بمستدرج. ثم يشرح لنا حازم هذه العمليات المركبة فيقـول: <<و التمويهـات تكـون فـي مـا يرجـع إلـى الأقـوال. و الاستدراجات تكون بتهيؤ المتكلم بهيئة من يقبل قوله، أو باستمالة المخاطب و استلطافه له بتزكيته و تقريظه، أو باطبائه إياه لنفسه و إحراجه على خصمه حتى يصير بذلك كلامه مقبولاً عند الحكم، و كلام خصمه غير مقبول>> (3) أي أن التمويه يحصل بحذف محل الكذب من القول حتى لا ينتبه إليه السامع، و قد يغتر السامع أصلا ببناء القياس فيعتقد أن مقدماته صادقة لتشاكلها و المقدمات الصادقة، أو لترتيبها بكيفية توهم بذلك؛ أو لحدوث الأمرين معاً في القول الشعري.

و مع أن موضع الكذب في المقدمات الشعرية غالباً ما يكون واضحاً من غير خفاء فقد يقع إلهاء المتلقي عن تفقده بأنواع من الإبداعات و أساليب من التعجيبات تكفل شغل النفس عن ملاحظة خلل القياس مهما كانت جهته.

و مما يساعد على ذلك كيفية ورود المقدمات الشعريـة و الخطابية و التي تجيء دائما محذوفة إحدى المقدمتين أو النتيجة في القضايا الحملية. أما في

القضايا المعروفة بالشرطيات المتصلة فتكون محذوفة الاستثناءات و النتائج، والعلة في ذلك كله هي محاولة تجنب الطول الممل الناجم من تلازم القضايا و تكرار الأسوار و الحد الأوسـط، و أجزاء النتيجة فكان غالباً ما يعمد أصحاب الأقاويل الشعرية و الخطابية و -لمقتضايات بلاغية– أن يعدلوا القياس و يحذفوا ما تكرر فيه من أسوار. (4)

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 63.

2- المصدر سابق، ص 63.

3- المصدر نفسه، ص 64.

4- المصدر نفسه، ص 65/64.

و قد يتسارع إلى الأذهان بأن حازماً يقول هذا فهو يتبنى نظرية: <<البلاغة الإيجاز>>، إلا أن الواقع غير ذلك فحازم أقرب إلى الاعتدال و من ثم إلى القول بالترسل في الأسلوب <<على أن الكلام و إن اعتدل و خف حسن موقعه من النفس، فليس يحمد فيه أن يكون من الخفة بحيث يوجد فيه طيش، و لا من القصر بحيث يوجد فيه انبتار>>. (1)

و ليس معنى تعديل القياس، و التصرف فيه بالحذف من قبل أصحاب الأقاويل الشعرية و الخطابية أنهم يفعلون ذلك من دون مبرر و مسوغ لذلك أو إفساداً للقياس، و إنما لا يحذف إلا
ما كان في الكلام ما يدل عليه، و يسوق حازم بيت أمرئ القيس في معلقته:

و إن كنت قد ساءتك منى خليقة * فسلي ثيابي من ثيابك تنسل.

ليوضح لنا كيف يكون القول الشعري من القوة بحيث يوهم القياس فيه بأن يكون الاستثناء نقيض المقدم. و النتيجة نقيض التالي (جواب الشرط) فيفهم: أي لكنك لم تسؤك منى خليقة و نتيجته: فلا تسلي ثيابي من ثيابك. في حين هذان استثناء و نتيجة غير صحيحين. على أنه قد يقع في الأقاويل الخطابية و يستعمل فيها بقصد الإقناع و ذلك لأن القياس قول مؤلف من مقدمـ ـ ـات و قضايا إذا كانت مسلمة و رتبت الترتيب الذي يجب في القياس الصحيح لزم عن ذلك القول المرتب لذاته قول آخر يسمى نتيجة. (2)

و تأسيسا على ما سبق فكل قياس أو قول مبني على مقدمات تخييلية و فيه محاكاة فهو قول شعري << فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل و موجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولا شعريا سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية، يقينية أو مشتهرة أو مظنونـ ـة. و مالم يقع فيه من ذلك بمحاكاة فلا يخلو من أن يكون مبنيا على الإقناع و غلبة الظن خاصة، أو يكون مبنيا على غير ذلك. فإن كان مبنيا على الإقناع خاصة كان أصيلا في الخطابة دخيـلا في الشعر سائغا فيه و ما كان مبنيا على غير الإقناع مما ليس فيه محاكاة فإن وروده في الشعر و الخطابة عبث و جهالة سواء كان ذلك صادقا أو مشتهرا أو واضح الكذب>>. (3)

وواضح أن حازم القرطاجني يشير إلى إمكانية تداخل الأقاويل لتداخل المقدمات فيهـ ـا و احتمال ذلك. و ما يترتب على العملية في كل قول يبنى على مقدمات ليست مقدماته الأصلية؛ و بخاصة الأقاويل الشعرية المعتبر فيها المحاكاة و قد تكون صادقة كما تكون كاذبة أي أنها تظل كذلك قولا شعريا مع تغير مقدماتها.

-إن هذا الموضع بالذات أكثر من غيره في (المنهاج) يعكس مجموعة من الدلالات بالغة الأهمية مما سيترتب عليه كثير من النتائج و أولى دلالات هذا النص أن حازماً كان مفارقا لكل النقاد السابقين في تاريخ النقد العربي على امتداده بمن فيهم أولئك الذين عرفوا بتوظيفهم

1- المنهاج ، ص 65.

2- المنهاج، مصدر سابق، ص 66.

3- المصدر نفسه، ص 67

لآليات المنطق الأرسطي شأن قدامة بن جعفر في (نقد الشعر) خلا الفلاسفة شراح (فن الشعر) و هي أن حازماً كان يميز بدقة عجيبة بين القياس المنطقي الأرسطي البرهاني، و بين القياس النحوي البياني و لذلك هو يناقش قضاياه كلها متبنياً القياس الأرسطي البرهاني كما سيتضح بعد في كل مرة لاعتقاده بجدواه و أنه وحده القياس المفضى إلى العلم مع وعيه الشديد بأنه يوظف ذلك في حقل هو الشعر و بلاغة القول و نقده.

إن مهمة حازم -في اعتقاد هذه الدراسة– و هي محاولة إرساء القواعد لعلم الشعر (بحسب عادة هذا الزمان) لا يمكن النهوض بها أو تحقيق أهدافها بمجرد الركون إلى القياس

البياني اللغوي النحوي المؤسس على مجموعة من الإجراءات كالمماثلة، و قياس الغائب على الشاهد، و اعتماد ما جرت به عادة العرب، مع إمكانية خرق هذه العادة في كل مرة، و لذلك فهو يوضح و من البداية بأن العلم لا يؤسس على الأدوات الظنية، و أن الحديث إنما على القياس المازمة مقدماته لنتائجه.

إنه من هاهنا، و على هذا الأساس يمكن للدارس تلمس حقيقة عدم إحالة حازم على عبد القاهر و لا على السكاكي بعده و هي أنه لم يجد في تصورهما للقياس ما يغري بالأخذ عنهما لا كما اعتقد الدكتور إحسان عباس من أن حازماً لم يفهم نظرية (المعنى ومعنى المعنى).

و ثاني هذه الدلالات هي قول حازم بأولية المعاني الذهنية و أسبقيتها، ذلك أن القياس البرهاني الأرسطي لا تستخاص المعاني فيه من الألفاظ بل تؤخذ من الواقع الحسي و لا يلتحم المعنى باللفظ إلا في مرحلة تالية للمرحلة الذهنية. و ستتكرر إشارة حازم إلى هذا في غير مبحث، من (المنهاج). و كان لتبني حازم لهذه الرؤية الفلسفية اللغوية الفنية في آن أخطر النتائج، و ليس أقل ذلك مفارقته للنقاد الذين كانوا يتبنون القياس البياني النحوي، و كانوا قبله.

و من الدلالات المستفادة من نص حازم سالف الذكر إمكانية القول بإطلاعه على دلائل الإعجاز، و على مفتاح العلوم، و ترجيح ذلك، تماما مثل إطلاعه على غيرهما من مؤلفات النقد و البلاغة إلى عهده؛ ذلك أن القول بأن حازم القرطاجني كان ناقدا ابتسمولوجيا بحيث إنه كان يروم إعادة تأسيس لمباحث البلاغة و النقد و الشعر، و أنه كان يستهدف تبيئة منطق البرهان الأرسطي من خلال توظيفه لمفهوم المحاكاة في العمل الإبداعي الشعري و مباحثه. القول بهذا يستتبع لدى قائله القول بمعرفة حازم الواسعة و الملمة في حقلي البلاغة و النقد و بأعلامهمـا. و لم يكن لا الجرجاني و لا السكاكي بالنكرتين؛ بل إنهما كانا يمثلان أوج ما وصلت إليه العقلية النقدية العربية. كما كانت مؤلفاتهما في البلاغة تمثل خلاصة البحوث البلاغية البيانية في القرنين الخامس و السادس الهجريين. و حينئذ فالأقرب إلى الحق أن يكون حازم قد اطلع على فكر الرجلين و جهودهما من خلال الإطلاع على آثارهما.

و من ثمة فليس في عدم إشارة حازم لهذين العلمين البلاغيين ما يدعونا إلى الاعتقاد ضرورة بأنه لم يكن يعرفهما، أو انه لم يطلع على إنجازاتهما البلاغية.

حقا، فبعد إيضاحه لضروب القياس المنطقي ينتهي حازم إلى هذه النتيجة التي تعتبر ضاربة في العمق لكونها نابعة من ملاحظة ذكية غير مسبوقة لا في البحوث المنطقية، -و التي تعرضت للشعر بالدراسة كما عند الفلاسفة المسلمين، و قد سبقت الإشارة إلى قول الفارابي بكذب الشعر- و لا في نقود النقاد السابقين؛ و إنما

كانت قد توفرت لحازم بفضل جهوده المركزة على مدونة هائلة من الشعر و النثر و المنطق بعد أن تمرس طويلا بدراستها؛ فكانت مدخلا ممتازا رتب عليه كل حديثه اللاحق عن الشعر بما هو محاكاة.

و خلاصة جميع ما تقدم في هذا الفصل هو أن المحاكاة قد عرفها الإنسان منذ فجر التاريخ لأنها غريزة فيه، و عن طريقها بدأ تعلمه و اكتشافه ذاته و ما حوله. و حين توفر للإنسان قدر من الأدوات الفكرية حاول أن يتعمق النظر في هذه المحاكاة باعتبارها أس الفنون التي هي جزء من الحياة و الطبيعة، فنظر إليها من زاوية فلسفية، و تكلم عنها من منظور فني، و تناولها تناولا أخلاقيا في بعض الأحيان؛ و كان أن قال أفلاطون بمحاكاة المثل الأعلى، و دعا تلميذه أرسطو إلى محاكاة الجوهر، ثم ازدهرت محاكاة المحاكاة في الحضارة الرومانية حين دعا إليها كونتيليان و شجع على محاكاة الآداب اليونانية لما رأى فيها من جمال و جلال؛ ووضع لذلك القواعد. و ظلت المحاكاة في القرون الوسطى قائمة سواء بحكم أنها فن يتمرس بها الفنانون أو حتى نظرية في الفن يخوض فيها الفلاسفة و المنظرون؛ و هو ما رأينا بعضا منه عند الفلاسفة المسلمين حين شرحوا <<فن الشعر>> لأرسطو. إلا أن تلك الجهود و غيرها كأعمال الكنـدي و ابن الهيثم، و ترجمات النقلة الأوائل [1] لم يكتب لها التأثير المنتظر في مسار النقد العربي أو توجيهه. و مع ذلك استطعنا تلمس آثار الحديث عن بعض أنواع المحاكاة في ذلك التراث النقدي تلمسا مشروطا، أي إذا نحن اعتبرنا جهودهم البلاغية و النقدية في مباحث التشبيه و المعانـي و الصور بوجه عام. و حين تتبعنا المسار التاريخي لتناول أعلام النقد العربي و منظريه للمحاكاة، وقفنا على ارتباطها –و ذلك أمر طبيعي تماما- دوما بالفنون حتى لقد عرفت بمحاكاة

1- أشهر المترجمين الأوائل من اليونانية و السريانية إلى العربية: يحي بن البطريق (ت. 200هـ)، و الحجاج بن مطر (ق. الثالث الهجري) و عبد المسيح بن ناعمة الحمصي (ت. 220هـ) و يوحنا بن ماسويه (ت. 242هـ) و حنين بن إسحاق العبادي (ت.260هـ) و قسطا بن لوقا البعلبكي (ت 288هـ) و إسحاق بن حنين (ت. 298هـ) و أبو بشر متى بن يونس القنائي (ت.328هـ)، و ابنه يونس، و يحي بن عدي (ت. 286هـ) و غيرهم.

و لمزيد من التوسع في موضوع الترجمة و أشهر المترجمين الأوائل من الثقافات المجاورة إلى العربية يمكن الرجوع على سبيل الحصر إلى:

-شاكر مصطفى: التاريخ العربي و المؤرخون، دراسة في تطور علم التاريخ و معرفة رجاله في الإسلام، دار العلم للملايين، ط2، 1980 و بخاصة ج2، الفصل الخاص بالمدرسة الفارسية، ص 362 و ما بعدها و المدرسة المسيحية، ص 411 و ما بعدها حيث عرض باستفاضة لأهم أعلام المدرستين و أهم جهودهم في الترجمة و في التاريخ.

و إلى - جعفر آل ياسين: المدخل إلى الفكر الفلسفي عند العرب، دراسة في التراث، مرجع سابق، ص 121 و ما بعدها.

و إلى – جميل صليبا: تاريخ الفلسفة العربية، مرجع سابق، الفصل الثالث، ص 95 و ما بعدها.

و في Madkour I, L’organon D’aristote dans le Monde Arabe, p47.48

الفنون؛ و لذلك درست المحاكاة حين طلب الفلاسفة من الفن وجها معرفيا و أخلاقيا. كما أن نظرة النقاد الفلاسفة للفن كانت في بادئ الأمر تمزج بين الفنون و الحرف فلم تكن الفنون الجميلة معروفة بعد كما هي اليوم. و لكن قانون تطور الأشياء اقتضى أن تعرف الفنون تصنيفات عدة قبل أن يصل الأمر إلى علم الجمال الحديث، و لكن رأينا مع ذلك أن الشعر كان يحتل مكانة الخاص و الرفيع في كل تلك التصنيفات مما يعني –و هو أحد فنون المحاكاة إن لم يكن أرقاها– استقطاب المحاكاة لبحوث النقاد و الفلاسفة.

و لكن المحاكاة و بحثها المستفيض كان –في حقيقة الأمر- على موعد مع حازم القرطاجني في القرن السابع للهجرة و ذلك حين ارتأى هذا الناقد أن يعيد النظر في كثير من السائد النقدي و الفلسفي مدشنا بذلك عهدا جديدا في تاريخ النقد الأدبي العربي؛ مقررا بعد إجالة النظر في فن الشعر لأرسطو، و بعد إطالة النظر في ما تراكم من البحوث النقدية العربية السابقة أن حقيقة الشعر –التي أغفلت- إنما هي كونه محاكاة و تخييلا و ما يقتضيانه.

و في الحق فإن هذه الخطوة الفذة لحازم فيما يعرف في الدراسات النقدية الحديثة بالنقد التجاوزي لم تكن لتتأدى له لو لم يتوفر على ذلك الاهتمام البالغ بالشعر و قضاياه مما حداه في
الكشف عن أسباب هوان الشعر في عهده، تلك الأسباب التي قادته إلى إعادة النظر في طبيعة العمل الفني ككل، و بسط القول في عملية الخيال و ارتباطه بالمعاني، و لم يغب عن ذهنه في ذلك كله أنه إنما كان يعيد تأسيس نظرية الشعر العربي ذي الخصائص المفارقة للشعر اليوناني. و لكن حديث المحاكاة و التخييل متشعب، فكيف تناول حازم القرطاجني المحاكاة حين قرر أن الشعر محاكاة و تخييل؟ و ماذا رتب على ذلك من أحكام؟

ذلك ما سنقف عليه في محاور الفصل القادم.

الفـصل الثـاني

نظرية المحاكاة والإبداع الشعري :

حد الشعر ومفهومه عند حازم القرطاجني .

مفهوم المحاكاة وتنوعها .

وسائل المحاكاة وطرق تشكيلها وصنعها (المعاني، التخييل، المحاسن التأليفية).

أهداف الشعر وغايات المحاكاة عند حازم.

أ) حد الشعر و ماهيته:

لقد كان فهم حازم لماهية الشعر، و تصوره لمفهومه وراء مفارقته للحدود التي حده بها النقاد العرب القدامى، و التي كانت غالبا ما تركز في تعريف الشعر على مباينته للنثر. و أهم ما يضمن تلك البينونة هو الجانب الشكلي فيه، و هو كونه موزونا مقفى. إلا أن حازم القرطاجني، و مع أنه لم ينف أن الشعر كلام يميزه الإيقاع و الوزن و القافية؛ بل إنه ليذهب إلى حد جعل المعاني ترتبط في كثير من وجوهها - بتلك القافية و ذلك الوزن: << و لجري الأمور على نظام منضبط محكم موقع عجيب من النفس بحفظ المتكلم لنظام كلامه و مقابلته بضروب هيآته ضروب هيآت المعاني اللائقة بها. و لو كان الأمر في ذلك على غير نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجيب، و لكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أحدا>> (1) – مع ذلك كله كان يرى في تعاريف النقاد السابقين عليه للشعر كثيرا من القصور و البعد عن حقيقة الشعر.

و ليس لحازم – و قد قرأ (فن الشعر) لأرسطو – أن يقف عند هذه الحدود الشاحبة في تعريف الشعر ، فالشعر – نعم- مخصوص في لغة العرب بزيادة التقفية؛ و لكنه قبل ذلك و بما أنه عملية إبداعية فهو كذلك: << من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها و يكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه؛ بما يتضمن من حسن تخييل لـــــه، و محاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، و كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب و التعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها و تأثرها>> (2) .

و أول ما يجبه الدارس في هذا التعريف الجديد للشعر هو كونه محيطا بماهية الشعـر و غايته، و إكتضاضه و اكتنازه بأغلب متعلقات العملية الإبداعية الشعرية إن لا تكن جميعهـا. و حازم في تعريفه لهذا الشعر –و الذي ستتردد له أصداء في أغلب صفحات المنهاج- يكشف لنا عن مدى وعيه بما تتقوم به العملية الفنية الإبداعية. بل إنه ليحيلنا مباشرة على مكونات العملية، و جوانبها الأربعة التي تقوم عليها و هي:

أ) العالم المدرك (الذاتي و الموضوعي).

ب) الشاعر الفنان المبدع.

ج) العمل الفني الشعري المبدع.

د) المتلقي للإبداع الفني الشعري.

1- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد لحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط1، 1966 ، ص 122-123-124.

2- المصدر نفسه، ص 71.

و أمر آخر ملفت للانتباه في تعريف حازم للشعر هو تردد بعض المصطلحات الجديدة فيه كالإغراب، و الاستغراب، و التعجب؛ و كذا مراوحته في التوظيف بين مصطلحات من مثل الخيال و التخييل و المحاكاة، و هي تبدو مصطلحات متقاربة في طبيعتها المعجمية، و في توظيف حازم لها أو تبدو كأنها كذلك؛ إلا أن إعادة النظر فيها و تتبع مقاصد حازم خلال توظيفها ينم عن أنه كان يميز بينها و يقصد إلى ذلك فيستعمل كلا منها في إطار مخصوص به.

فحازم لا يتوانى في المراوحة بين المصطلحات آنفة الذكر (الخيال التخييل المحاكـاة) و مشتقاتها حين الكلام عن الفنون بوجه عام ، و عند الحديث عن العمليات الفنية ككل، لاعتقاده بأن جميع الفنون و بخاصة ما شاكل الشعر كالرسم و الموسيقى و النحت تتحد في جذر واحد هو عملية الإبداع، و عملية التلقي على أنها تختلف في الأدوات؛ فإذا كان الرسام يصطنع لفنه الأصباغ، و الموسيقي يستعمل الألحان و الأوزان و الأنغام و الإيقاعات، فإن الشاعر يتوسل بمفردات اللغة و تراكيبها أداة لفنه. و لكن حازما حين يقصر الكلام على الشعر نجده يستعمل كل مصطلح من تلك المصطلحات السالفة الذكر في مجال من مجالات العملية الإبداعية الشعرية فهو مثلا يوظف مفردة (التخييل) إذا كان الحديث عن الشعر من زاوية ارتباطه بالمتلقي و ذلك أمر طبيعي تماما ما دام حازم يعتقد أن مهمة الشعر الأساسية هي تخييل الأمور المحكية للسامع حتى ينهض نحوها أو يهرب منها: << و التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه و نظامه و تقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها و تصورها... >> (1) فإذا هو انتقل للكلام عن ملكات الفنان و الشاعر و قدراته في التصور و الإبداع استخدم مصطلح الخيال و مشتقاته كاستخدامه إياها في الحديث عن العمل الشعري و علاقة ذلك واضحة لارتباط الخيال بالمتخيل من جهة، و علاقته بالمتخيل من جهة ثانية كقوله: << ربما كان التحرك لما يتخيل من محاكاتها أشد من التحريك لمشاهدة الشيء الذي حوكي و ابتهاج النفس بما تتخيله من ذلك فوق ابتهاجها بمشاهدة المخيل ... >>(2) أو قوله: << القوة على تخيل المعاني بالشعور بها و اجتلابها من جميع جهاتها ...>> (3). و يراوح بين مصطلح الخيال و مشتقاته وبين مصطلح التصور فيقول مثلا: << فالطبقة الأولى هم الذين يقوون على تصور كليات المقولات و مقاصدها و معانيها بالقوة قبل حصولها بالفعل.>> أو قوله: << فمنهم طائفة لا تتقنص و لكن تتلصص و لا تتخيل بل تتحيل بالإغارة على معاني من تقدمها ...>> (5)

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 91.

2- المصدر نفسه، ص 127/126.

3- المصدر نفسه، ص 200.

4- المصدر نفسه، ص 201.

5- المصدر نفسه، ص 202.

و حديث حازم هذا يجيء في موضع و سياق الكلام على القوى العشر اللازمة للشاعر للنفوذ في مقاصد النظم، و حسن التصرف في مذاهبه و الشاهد فيه هو مراوحة حازم بين مصطلح (خيال) و مشتقاته و مصطلح (تصور) و مواضع استعمال ذلك.

أما حين يتعلق الأمر بالشاعر في علاقته بالمدركات في العالمين: الذاتي الداخلي و الموضوعي الخارجي لا من حيث تخيل ذلك أو تخييله للمتلقي، بل من حيث محاكاته و حسب؛ حينئذ نلحظ عدم تجاوز حازم لمصطلح المحاكاة إلى غيره كقوله مثلا: << لا يخلو المحاكي من أن يحاكي موجودا بموجود أو بمفروض الوجود مقدره. >> (1) أو قوله: << قد قدمت أن المحاكاة تنقسم قسمين: محاكاة الشيء نفسه، و محاكاة الشيء في غيره ...>> (2) إلى غير ذلك من الأمثلة الكثيرة.

و تلك ملاحظة أولى قاد إليها مقام الحديث عن تعريف حازم للشعر و هو تعريف -كما سبقت الإشارة إلى ذلك- يختلف عن تعريف الشعر عند النقاد السابقين عليه، و الذين كانوا يقتصرون في تعاريفهم للشعر –على تنوعها- على الجانب اللغوي و العروضي بل إننا لنلاحظ أن تعريف حازم للشعر يقدم لنا فضلا عن الأدوات الفنية و اللغوية عنصرا جديدا و غير مألوف في التعاريف السابقة للشعر و نعني به (هيئة تأليف الكلام) و سيجيء الكلام عنها بعد. ليس هذا و حسب، و إنما نحس محاولة حازم تتبع كل متعلق محتمل بهذا العنصر الأخير كصدق الكلام أو شهرته أو تظافر جميع ذلك في الشعر، أو عنصر الإغراب أو التخييل، فما دلالة كل ذلك عند حازم؟

يرى حازم بأن ما يصدق عليه تعريف الشعر حقا هو ما توفر على عنصر الإغراب: << فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته و هيأته و قويت شهرته و صدقه أو خفي كذبه و قامت غرابته>> (3). كما أن أتفه الشعر و أرذله ما كان قائما على مقابلات هذه الأوصاف: <<و أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة و الهيأة، واضح الكذب، خليا من الغرابة؛ و ما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا و إن كان موزونا مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه؛ لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه >> (4) . وواضح أن مثل هذا الكلام و قريب منه ما قال به أرسطو في (فن الشعر): << و الواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا و رغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس و إنباذوقليدس إلا في الوزن. و لهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرا، و الآخر طبيعيا أولى منه

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 98.

2- المصدر نفسه، ص 98.

3- المصدر نفسه، ص 71.

4- المصدر نفسه، ص 72.

شاعرا>> (1). و هذه الغرابة هي ما لا يمكن تفسيره تماما، و لا تتتبع أسبابه في كل مرة و في جميع الحالات و هي بعض مما يحدثه الإيقاع من أثر مبهم إبهام الموسيقى ذاتها في تعبيراتها. إنه الإيقاع بلغة حديثة جدا و دوره في تشكيل النص الشعري. إن حازما سيعود إلى هذه القضية فلا ينفك ملحا عليها مسميا إياها باسمها الصريح تارة، غارقا في تتبع مستويات هذا الإيقاع أفقيا و عموديا مرات أخرى.

و مهما يكن، فالإغراب الذي يشترطه حازم في الشعر حتى يصير شعرا فنيا هو الانحراف عن المحاكى و الانزياح عنه إلى صورة جديدة بقصد تحبيبه إلى النفس أو ترذيله لها، فالمقصود إذا هو إحداث الهزة لدى المتلقي للعمل الإبداعي من خلال تظافر مجموعة من العناصر من شأنها إذا اجتمعت في العمل الفني أن تجعله متوفرا على المدهش. هذه العناصر هي التي يحددها نص حازم حين يتحدث عن التخييل فيقول لنا إنه يكون من أربعة أنحـ ـ ـاء: <<و التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، و من جهة الأسلوب، و من جهة اللفظ، و من جهة النظم و الوزن>>(2) و سيجيء تفصيل الكلام عن التخييل لاحقا. أما ههنا فالذي يستوقف الدارس هو اشتراط حازم لعنصر الإغراب. و بناء على ما تقدم ذكره فإن انحطاط الكلام عن مستوى الأدبية مرتبط بخلوه من المحاكاة كليا أو وجودها قبيحة و بخلوه من عنصر الإغراب، و كذا بمدى قربه من الكذب الفاضح. و في مقابل هذا فإن أدبية الشعر موقوفة على وجود المحاكاة، مرهونة بحسنها، و لا يكتمل تحقق ذلك إلا بتوفر عنصر الإغراب الحاصل في الشعر مع توخي الأقوال الصادقة لأن ذلك يسمح بتصور المحاكى لدى المتلقـ ـي، و يساعده على تخيله مما يؤدي إلى الانفعال و التأثر بالمحاكاة. <<فتزداد النفوس ميلا نحوه، أو نفورا منه>>.

و نجد أنفسنا ههنا مرة أخرى مع حازم على حدود جديدة في الشعر: و هي القول بالتأثير المقصود من العملية الإبداعية ككل. و سنتناول ذلك في موضعه فيما بعد. أما ما يستوقفنا الآن فهو إلحاح حازم على عنصر الإغراب؛ لأنه لا يضمن شعرية الشعر و حسب بما يكفله من التأثير المتوقع في المتلقي، و إنما يكفل إلى جانب ذلك عدم الوقوع في المحاكاة (الفوتوغرافية) للمواضيع بحرفيتها الممجوجة. و ذلك أمر بالغ الأهمية لما يترتب عليه من قول بفنية المحاكاة، و بأنواعها، و درجاتها كما سنرى بعد؛ و كذلك لما يعكسه من وعي لدى حازم

بدور الشاعر و الفنان عموما في العملية الإبداعية حينما يتدخل بقدراته في عملية تشكيل جديدة للمحاكى.

1- فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط1. 1953، ص 6.

2- المنهاج، مصدر سابق، ص 89.

و قبل هذا و ذاك فإن الهدف من العملية الشعرية هو دفع المتلقي إلى الانفعال و الاستغراب و التعجب، و هو أمر لا يتأدى بغير الإغراب و التعجيب. فإذا سئل حازم عن التعجيب ما هو؟. أجاب: << و التعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف لذلك: كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، و كالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، و غير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها>>(1).

نعم قد يتأثر الإنسان بالموضوع في الطبيعة، و لكنه كذلك يتأثر تأثرا ثان من محاكاته ذلك الشيء، مع احتساب الفارق؛ فاللذة حاصلة في الحالين. إلا أنها إذا كانت من جهة الشيء نفسه فمردها إلى ذلك الشيء و خصائصه كمدى حسنه أو نفعه مثل الحسناء إذا حوكيت بصنع تمثال لها. أما اللذة من جهة المحاكاة فإنها نابعة من التعجيب: << فربما كان تحريك الدمية من طريق التعجيب أكثر من تحريك الذي هي تمثال له من هذا الطريق، بل الأمر في الأكثر على ذلـك. و القول المخيل قلما يخلو من التعجيب، بل كأنه مستصحب له من أقل ما يمكن من ذلك في القول المخيل إلى أكثر ما يمكن>> (2).

و في الحق فإن هذا الكلام فلسفي و نفسي و جمالي في آن. و قد لا نجانب الصواب كثيرا إذا نحن قلنا بأن حازما يقف ههنا على مشارف علم الجمال بمناقشته لفكرة الجميل وماهيته ونسب الجمال فيه، وكذا بمحاولته تحديد موقع الجميل وهل هو في الموضوع ذاته، أم في المدرك للموضوع، أم أن فكرة الجميل تتوزع فيما بينهما، و تستغرق جملة الوسائط مما يعني الإحالة مباشرة على العملية الإبداعية في حد ذاتها.

و لا علينا الآن، فإنه يبتغى الآن مقاربة بقية العناصر في تعريف حازم، و التي يتركز تحتها كثير من المفاهيم التي تتطلب شيئا من البسط مما يثني عن الذهاب في التحليل إلى الحدود البعيدة في كل عنصر؛ و إنما يكتفي بالقدر الذي ينجلي معه قصد حازم في هذا التعريف.

و من القضايا التي تستدعي انتباه المطالع لتعريف حازم للشعر كذلك قوله بقوة الصدق، و قوة الشهرة في الكلام الذي هو أداة للمحاكاة، و موضع للتأليف من طرف الشاعر.

و حازم –كعادته- لا يمل من تفريع القضايا، و تقصيها إلى غايتها حتى و لو أفضى ذلك إلى التوسع، و الإكثار؛ على أن حازما يرى ذلك ضروريا لإزالة كل لبس محتمل. فبعد أن يقسم المقاصد في الكلام الشعري إلى تحسين حسن، و تقبيح قبيح، و بعد إشارته إلى أن

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 90.

2- المصدر نفسه، ص 127.

3- - لقد أشار بعض الباحثين إلى إلتباس مصطلح محاكاة في استعماله عند الفلاسفة المسلمين د. رجاء عيد، المصطلح في التراث النقدي، منشاة المعارف، الإسكندرية، ط 2000، ص 229 و ما بعدها.

أكثر أقوال الشعراء في هذين القسمين صادقة (1). يذكر جميع الاحتمالات الممكنة في القول من حيث قربه أو بعده من الصدق و من الكذب؛ و ذلك أن التأثير الذي هو هدف العمل الإبداعي لا ارتباط له بالصدق وحده. فقد تكون الأقاويل الشعرية كاذبة، و محركة نحو الفعل، إلا أن ذلك قليل، و بشروط: كأن يكون في الكذب بعض خفاء، أو توجد قابلية لدى المتلقي في نفسه، أو ولع بالكلام و إبداعاته. و مع ذلك فإذا تساوى الخيال، و ما يعضده في الصدق و في الكذب فتحريك الكلام الصادق أعم و أقوى (2).

و بعد أن يورد حازم نص الجاحظ: << ليس شيء إلا و له وجهان و طريقان. فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين، و إذا ذموا ذكروا أقبحها>> مستشهدا به على أن الشاعر حتى و هو في عملية تحسين قبيح أو تقبيح حسن لا يتجاوز الأقاويل الصادقة إلى الكاذبة - << لأن كل شيء حسن يقصد محاكاته و تخييله، و إن كان أحسن ما في معناه، فقد يوجد فيه وصف مستقبح. و كذلك الشيء القبيح فإنه و إن كان لا أقبح منه، قد يوجد فيه و صف مستحسن>>(3)- أقول بعد أن يورد حازم هذا يشرع في ذكر الجهات التي يكون فيها القول الشعري صادقا أو كاذبا، و هي ثمانية أنحاء يميز بينها حازم بدقة عالية، و يعضد كلامه بمقولة ابن سينا من النجاة: << المجانسة اتحاد في الجنس، و المشاكلة اتحاد في النوع ...الخ ...>> ثم يحدد ما يسوغ في صناعة الشعر مما لا يسوغ من الكلام من حيث الكذب فيذكر الاختلاق الإمكاني الذي يقع في أشعار العرب، و الاختلاق الامتناعي الذي لا يوجد للعرب في أشعارهم في جهة من جهاتها، و لا في أغراضها؛ و إنما هو من خصائص الشعر اليوناني << و كان شعراء اليونانيين يختلقون أشياء يبنون عليها تخاييلهم الشعرية و يجعلونها جهات لأقاويلهم، و يجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه، و يبنون على ذلك قصصا مخترعا نحو ما تحدث به العجائز الصبيان في أسمارهم من الامور التي يمتنع وقوع مثلها>> (4). إلا أن ابن سينا قد ذم هذا النوع من الشعر فقال: << و لا يجب أن يحتاج في التخييل الشعري إلى هذه الخرافات البسيطة التي هي قصص مخترعة فإن هذا ليس مما يوافق جميع الطباع>> (5).

و بعد ذلك يعوج حازم على أغراض الشعر المرتبطة بالجهات سالفة الذكر و يذكر أن منها الحاصلة و منها المختلقة؛ فالحاصلة منها الأقاويل الاقتصادية، و الاقاويل التقصيرية، و كذا الإفراطية. و كذلك تقسم الأغراض المختلقة إلى أقاويل اقتصادية، و تقصيرية، و إفراطية، على

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 73.
2- المصدر نفسه، 82.
3- المصدر نفسه، ص 73
4- المصدر نفسه، ص 78/77.
5- المصدر نفسه، ص 78.

أن الأقاويل الإفراطية منها ما هي ممكنة الحصول، و منها ممتنعة الحصول كما أن منها مستحيلة الحصول، و يتركب من جميع هذه عشرة أصناف من الأقاويل منها اثنـان صادقـان و هي الأغراض الحاصلة التي أقاويلها اقتصادية و الأغراض الحاصلة التي أقاويلهـا تقصيريـة، و صنف يحتمل الصدق و الكذب و هو الأقاويل الحاصلة الإمكانية، و سبعة أصنـاف كاذبـة و هي الحاصلة التي أقاويلها ممتنعة، و الحاصلـة و أقاويلـها مستـحيلة و المختلقة التقصيريـة، و الاقتصادية، و الإمكانية، و الامتناعية، و الاستحالية.

و أما من حيث الاستحسان و الاستساغة فلها قسمة أخرى لأن منها مـا يستحسـن و يستساغ في الشعر، و منها ما يستساغ و لا يستحسن، و ما لا يستساغ و لا يستحسن و هي عشرة أقسام ستة منها مستساغة، و أربعة مذاهب مستحسنة، و هي جميعها مع مذاهب الصدق الثلاثة تقع في أنحاء الشعر الثمانية: تحسين حسن له نظير، و تحسين حسن لانظير له، و تقبيح قبيح له نظير، و تقبيح قبيح لا نظير له، و تحسين قبيح له نظير، و تقبيح حسن لا نظير له ...الخ ...(1) .

و لا شك أن حازما حين يستفيض في ذكر جميع التقسيمات الممكنة للأقاويل الشعرية فلإيمانه العميق بأن معرفة ذلك يعد ضرورة للمبدع حتى يتجنب الوقوع في الأخطاء، و أن معرفة ذلك بالنسبة للناقد أحرى و أجدر حتى لا يتورط فيخطئ شاعرا من حيث هو مصيب في قوله.

و حازم حين يحس بأنه ربما أثقل على القارئ بتقسيماته تلك يعتذر بأنه إنما احتاج إلى ذلك ليرفع الشبهة الداخلة في ذلك على أقوام حين اعتقدوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة (2) و لذلك نجده يقرر أن قضايا الصدق و الكذب و الشهرة و الظن هي أشياء راجعة بطبيعتها إلى المفهومات، و إن كانت متعلقة بعض التعلق بالمدلولات التي هي المعاني (3). و هو يحسم هذه القضية نهائيا بأن أرقى الشعر، و أقدره على التأثير ما كان مواده صادقة مشتهرة كما أن أحسن الألفاظ ما عذب و لم يكن مبتذلا. يقول حازم: << و كلامنا ليس واجبا على الشاعر لزومه، بل مؤثرا حيث يمكن ذلك>> (4) و هذا –كما يلاحظ- كلام في غاية العلمية و التواضع.

وعندئذ يكاد لا ينقضي العجب من بعض الباحثين المحدثين حين لا يروقه تحديد حازم لمفهوم الشعر فيرى أن مفهوم الشعر عند ابن طباطبا وحازم عبارات (تبدو وكأنها قد وضعت

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 76/74 و 81/80.

2- المصدر نفسه، ص 81.و ربما كان يقصد أبا نصر الفارابي، و لا شك أنه يعني النقاد المتكلمين بالدرجة الأولى.

3- المصدر نفسه، ص 81.

4- المصدر نفسه، ص 82.

لطائفة من النظامين الذين لا ينبعث الشعر لديهم ... دون هذا النظر الذهني والتدبير الحرفي المرسوم).(1)

و أما مصطلح التخييل في تعريف حازم للشعر فهو المصطلح الأكثر تداخلا مع مصطلح المحاكاة، و بخاصة إذا نظر إلى المصطلحين من زاوية غايتهما في العملية الإبداعية الشعرية فإن كليهما المحاكاة و التخييل الهدف منهما هو التأثير في المتلقي:<< و المخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير روية و فكر و اختيار. و بالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري>>(2). و معنى هذا الكلام كذلك أنه لا التفات إلى قضية التصديق و لا معول عليها في الفن و الشعر إذ الغاية هي إحداث الانفعال و ذلك أن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق؛ إن حازما ههنا يقترب كثيرا من المفهوم الأسلوبي الشائع أدبية النص لأنه يحاول البحث عن ماهية الذي يجعل النص شعريا فعبر عن المفهوم بلغته الخاصة <<و للمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه، و لا طراءة له، و الصدق المجهول غير ملتفت إليه و القول الصادق إذا حرف عن العادة و ألحق به شيء تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق و التخييل معا، وربما شغل عن الالتفات إلى التصديق و الشعور به>> (3).

و قد سبقت الإشارة إلى أن التخييل يقع في الشعر من جهات أربع: من ناحية المعانـي، و من ناحية الأسلوب، و من جهة اللفظ، و من جهة النظم و الوزن؛ و تلك إشارة إلى أن عملية التخييل تمس جميع جوانب العملية الإبداعية و الشعرية. إلا أن التخييل ينقسم إلى تخييل ضروري و هو تخييل المعاني من جهة الألفاظ أي بها، و تخييل مستحب و أكيد من شأنه عضد تخييل المعاني و تأكيده و هو التخييل الذي يقع في اللفظ نفسه، أو يكون من جهة الأسلوب أو الوزن و النظم؛ و أخطر ذلك هو تخييل الأسلوب (4).

فإذا كان الشعر هو الكلام المخيل الموزون الملتئم من مقدمات مخيلة لا يشترط فيها –بما هي شعر- غير التخييل. فمعنى التخييل حينئذ هو جعل الشاعر المتلقي يتصور صورة يتأثر بمقتضاها، أو تستحث لديه تصورا لشيء آخر ينفعل به انبساطا أو انقباضا. و هو –أي التخييل- حينئذ ملكة لدى الشاعر أو صناعة يشحن من خلالها الألفاظ و المعاني و الأسلـوب و النظام في عملية أشبه بالإغارة على خيال المتلقي، و غزوه بالصورة الشعرية من دون أن تترك لهذا المتلقي فرصة لأعمال الفكر و الروية: <<و التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه، أو أسلوبه و نظامه، و تقوم في خياله صورة أو صـور ينفعـل لتخيلهـا

1- د. عبد القادر القط: (النقد العربي القديم و المنهجية) دراسة في مجلة فصول، العدد 3، مجلد1، ص 28.
و ربما غاب عن ذهن الدكتور رحمه الله –أن حازما الشاعر يعرف العاطفة و الموهبة و لكنه كذلك كان ينظر في حدود الإمكان لتلك العاطفة و الموهبة في حدودها العلمية الضرورية و مثل هذا الحكم نابع أساسا من المفهوم الخاص و الرومنسي للشعر و الذي يتبناه الدكتور.
2- المنهاج، مصدر سابق، ص 85.
3- المصدر نفسه ص 86 .
4- المصدر نفسه ص 89 .

و تصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض>>(1). و معنى هذا الكلام مرة أخرى أن التخييل حلقة وصل بين خيال المبدع و خيال

المتلقي. فإذا كان خيال الشاعر المبدع تتحكم فيه أدوات الشاعر نفسه، و قوة إدراكه للمتصورات فإن خيال المتلقي محكوم في جوانب منه بتوجيه المبدع له و ذلك حين يخيل له الشاعر صورا مقيما بها في خياله هيآت من شانها أن تحدث عنده استجابات متفاوتة انبساطا و انقباضا.

و يقرن حازم –في غضون حديثه عن طرق وقوع التخييل- بين الفنون كاشفا بذلك عن مدى وعيه بما بين التصوير و النحت و ما شابه ذلك من فنون المحاكاة من مشاكلة فيقول: <<و طرق وقوع التخييل في النفس. إما أن يكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر و خطرات البال أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا، أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجرى مجرى ذلك، أو يحاكى لها صوته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة، أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيله لها –و هذا هو الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج- أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة>>(2).

و في هذا الموضع لا يصير التخييل مصطلحا مرادفا للمحاكاة، و إنما يغدو عملية مركبة شديدة التعقيد بحيث يفهم من كلام حازم أن المحاكاة ليست إلا واحدة من مجموع من الوسائل المتنوعة يتوسل بها الشاعر في عملية تخييله؛ لأن هذا التخييل قد يتحقق عن طريق التصور، أو بواسطة التذكر، أو المحاكاة للشيء، أو محاكاة صوته، أو محاكاة فعله، أو محاكاة هيأته بما يشبه ذلك، أو يتم مرة أخرى هذا التخييل بالمحاكاة للشيء بقول يخيله، أو بوضع خط أو إشارة تدل على ذلك القول.

إن هذا الكلام من حازم بقدر وضوحه، و دلالته الظاهرة، يبدو مفعما بكثير من المدلولات و بخاصة في الجملة الأخيرة حين يتحدث عن محاكاة الأصوات و الأفعال و الهيآت و يميز بينها وبين محاكاة المعاني بالقول المخيل كما ميز قبل ذلك بين محاكاة الأفعال و بين محاكاة الهيئات بدليل عطف هذه الأنواع من المحاكاة على بعضها بالحرف <<أو>> في كل مرة؛ مما يرجح الظن بأن حازما يدرك خصائص الشعر المسرحي و الموضوعي عموما عند اليونانيين و انه يقوم على محاكاة الأفعال (في الفضائل و الرذائل)، و أنه تصاحبه الجوقة بما فيها من آلات مساعدة في محاكاة الأصوات.

و كذلك يفعل حازم عند الكلام عن المتلقي للإبداع الشعري، و الصورة الشعرية تحديدا، فقد يكون هذا المتلقي مستمعا أو قارئا للنص، أو مدركا له عن طريق الإشارة، و سيجيء تفصيل هذا في موضعه عند الحديث عن المتلقي من الفصل القادم.

1- المصدر نفسه، ص 89.

2- المنهاج، مصدر سابق، ص 89/90.

كما أن للتخييل مواطن يحسن فيها أكثر من غيرها باعتبار أن الغرض من التخييل دائما هو التأثير في المتلقي. و عليه فإن التخييل يكون أكثر توفيقا إذا هو اقترن بالمعاني الموافقة للغرض الشعري محل العملية الفنية، و ثمة يصبح تخييل المواضيع السارة في التهاني، أو تخييل الأمور المفجعة في المراثي ضرورة ملحة؛ لأن التوافق بين المعنى و الحال التي فيها القول يساعد عملية التخييل في بلوغ الغاية المرجوة و المستهدفة و هي دفع المتلقي إلى النهوض للقيام بالأمر، أو النفور منه (1).

كما يرتبط التخييل من جهة قوة تأثيره بعنصر التعجيب من ناحية ثانية، و ذلك حين يطرق الشاعر في عملية تخييله مواطن من الكلام، و مواضيع متميزة بأنها مبتدعة غير مسبوقة، كتناول الأسباب الخافية في قضية ما أو الإشارة إلى هدف بعيد في أمر من الأمـ ـور و غيرها مما يساعد في بعث النفس على الاستطراف و الاستغراب. و لهذا السبب نفسه يرفض حازم استعمال التخييل في الكلام الساذج المسطح، و الذي لا يحقق فنية عالية يقـ ـول حـ ـازم: <<و يجب ألا يسلك بالتخييل مسلك السذاجة في الكلام؛ و لكن يتقاذف بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة و الترتيبات و الاقترانات و النسب الواقعة بين المعاني فإن ذلك مما يشد أزر المحاكاة و يعضدها>> (2). و ههنا كلام شديد التحصيل في عبارة حازم و بخاصة فيما يتعلق بتجميل المحاكاة و تكميلها من جهة التركيب المستحسن و الترتيب، و الاقتران و النسب بين المعاني مما سيثار في موضع لاحق.

تلك هي حدود الشعر لدى حازم القرطاجني من حيث إن الشعر كلام مؤثر في المتلقي. أما من حيث إن الشعر إبداع يخلقه الشاعر، و قبل أن يقوم بتخييله للمتلقي فهو يكون وليد انفعالات تنتاب نفس الفنان الشاعر، و منها انفعالات بسيطة و أخرى مركبة لها قدرة على البسط و القبض مما يحدث الارتياح أو الاكتراث و ما يتركب منهمـ ـا و هـ ـو الطـ ـرق الشاجيـ ـة؛ و الشعر حين يصف تلك الانفعالات تتولد المعاني الشعرية و التي يعدنا القرطاجني بتفصيل القول فيها في القسم الرابع من المنهاج (3).

ذلك هو مفهوم الشعر في عقيدة حازم القرطاجني، و تلك هي ماهيته، و حدوده كما ارتضاها فهو شعر بقدر ما فيه من تلك العناصر المشترطة، و بخاصة بما فيه من حسن تخييل له، و محاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بمجموع تلك العناصر آنفة الذكر من حسـ ـن تأليـ ـف و إغراب. فماذا كان يعني حازم بالمحاكاة؟ و ما حقيقتها عنده؟ و هل هي مجرد نقل المدركات إلى المتلقي كيفما اتفق؟ أم أن المحاكاة أنواع، و أصناف، و عملية فنية مشروطة لذلك بشروط؟

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 90.

2-، المصدر نفسه، ص 91.

3- المصدر نفسه، ص 13/12/11.

ب) مفهوم المحاكاة، و تنوعها:

لقد تقدم القول بأن المحاكاة هي التقليد بالفعل أو القول لموضوع ما مدرك، و أنها تتداخل في مواضع كثيرة من كلام حازم –بمصطلح التخييل. على أن ذلك أمر طبيعي، و حازم يعي ذلك و يقصده؛ و لكنه حين يعرج على استخدام مصطلح المحاكاة مفصلا القول في أنواعها، و بما هي عملية فنية في رسم الصورة الشعرية، و التي هي بعض من رسم العالم المدرك للفنان الشاعر نلقى حازما لا يتجاوز المصطلح إلى ما عداه من المصطلحات إلا في القليل الذي يجد حازم فيه ضرورة للمرادفة بينه و بين التخيل و التخييل من حيث إن هذه العمليات تمثل بمجموعها جهد الفنان الشاعر في عملية إبداعه؛ و التي هي محاكاته لما يريد تشبيهه و نقله و من ثم تصويره بالقول الشعري لما كان قد تخيله هو و من ثمة تخييله للمتلقي بقصد التأثير فيه.

-و لأن هذه العوالم المرئية و المحسوسة للشاعر- سواء منها العالم الموضوعي الخارجي بأشيائه و موضوعاته الكثيرة، أو العالم الذاتي للشاعر، و الداخلي مما ينتاب الشاعر من أحاسيس، و انفعالات مما يترتب عن إدراك العالم الموضوعي- لا يملك الشاعر إزاءها حيلة سوى التأثر بها و الانفعال لها؛ لأنها سابقة عليه في الوجود؛ فإنه يحاول محاكاتها لما في ذلك من لذة، و لأن الإنسان يميل بطبيعته لمحاكاة ما يراه و يحسه، يقول حازم في معرف دال على طرق العلم بالوجوه التي لأجلها حسن موقع المحاكاة من النفس أنه: <<لما كانت النفوس قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة و استعمالها و الالتذاذ بها منذ الصبا، و كانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان –فإن بعض الحيوان لا محاكاة فيه أصلا، و بعضها فيه محاكاة يسيرة: إما بالنغم كالببغاء، و إما بالشمائل كالقرد اشتد ولوع النفس بالتخيل، و صارت شديدة الانفعال له حتى أنها ربما تركت التصديق للتخييل. فأطاعت تخيلها،و ألغت تصديقها>> (1). فالمحاكاة فطرة في الإنسان و هي فيه أقوى منها في الحيوان؛ و الدليل على أن هذه المحاكاة تحقق للنفوس التذاذا؛ أن الصور القبيحة المستنكرة، و المناظر المستبشعة تكون لذيذة إذا تحقق التشبيه فيها بما هي مثالات له تحققا كاملا (2). و يؤكد هذا ما ذهب إليه أرسطو و ما قال به أبو علي بن سينا حين رأى: << أن النفوس تنشط و تلتذ بالمحاكاة، فيكون ذلك سببا لأن يقع عندها للأمر فضل موقع. و الدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقزز منها. و لو شاهدوها أنفسها لتنطوا عنها. فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة و لا المنقوش بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانـت قـد أتقنـــت>> (3). و يتضح في هذا المقام بالذات تجاوز نظرية محاكاة (المثل الأعلى) و أخذ حازم و الشيخ

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 116.

2- المصدر نفسه، ص 116.

3- المصدر نفسه، ص 117.

الرئيس بفكرة أرسطو في الجمال و من ثمة فالجميل في رأي ثلاثتهم (حـازم و ابـن سينـ ـا و أرسطو)هو الاستيطيقي بغض النظر عن الموضوعات سارة أو مفجعة حسنة أو مستبشعة؛ لأنها جميعها تنطوي على قيمة استيطيقية رفيعة.

فالمحاكاة إذا هي نقل المدركات و تقليدها بعد تخيلها و تصورها بكيفية من الكيفيـ ـات و تكون من خلال الأصباغ و الأشكال كما في الرسم و النقش، كما تكون باستعمال اللغة بمفرداتها و تراكيبها و إمكاناتها كما في حال الشاعر.

و عند هذا الحد فإن المحاكاة لا تظل عملية متسقة تجري على نمط واحد؛ بل إنها ههنا تتنوع. فكما أن الشاعر قد يحاكى لمجرد المحاكاة، فإنه يحاكي بأقواله من أجل التحسين بهدف، أو إنه يحاكي بغرض التقبيح، و حينئذ تصير محاكاته محاكاة تحسين للموضوع المدرك أو محاكاة تقبيح له، مما يعني أن الشاعر يعمد إلى التدخل بخياله في تغيير صورة المدرك الواقعية أو المتخيلة أساسا بما يضيفه من ذاتيته على الموضوع بقصد التحسين أو التقبيح. على أن المحاكاة ههنا هي عملية فنية يقوم بها الفنان عموما، و الشاعر بوجه خاص حين يحاكي بالأقاويل الشعرية و يستعمل أدواته المتمثلة في اللغة مفردات و تراكيب، و هيآت نظم للكـلام، و سوق للأسلوب، و انتقاء للأوزان و اختيار للنظم، و هي عملية متداخلة متشابكة تبدأ بالتقاط صور العالم الموجودة منها و المفترضة الوجود – و ارتسامها في مخيلة الشاعر في عملية إدراكية أولى، مرورا بتمثلها تمثلا فنيا عن طريق اللغة و إمكاناتها لدى الشاعر وصولا إلى عملية تخييلها للمتلقي في الصورة الفنية الممكنة.

و المحاكاة –تأسيسا على ما سبق- ليست مجرد عملية نقل و تقليد للمدركات عن طريق تصورها و تصويرها؛ بل هي كذلك علاقة يقيمها الشاعر بينه و بين أشياء العالـم المـ ـدرك و موضوعاته من جهة أولى، و بين العالم و المتلقي من جهة ثانية. و ههنا فإن المحاكاة (العلاقة) قد تتقلص لتكون مجرد نقل حرفي أمين للمدركات، و تقليد للعالم و أشيائه كما هـو؛ و قد تتضخم و تكبر لتسع إضافات الفنان و لمساته. غير أن المحاكاة ليست دائما عملية واحدة تجري بكيفية واحدة؛ و ذلك أن المحاكي قد يحاكي موجودا من الموجودات، أو أنه يحاكي أمرا يفترض وجوده؛ و ذلك أن التخييل بالنظر إلى متعلقاته ينقسم إلى: <<تخيل المقول فيه بالقـول، و تخيل أشياء في المقول فيه، و في القول من جهة ألفاظه و معانيه و نظمه و أسلوبه>>(1).

و يورد حازم أثناء كلامه عن المحاكاة أنواعا كثيرة مما سيذكر لاحقا، إلا أن المستفاد من كلامه هو أن المحاكاة في جوهرها، و من حيث ما يقصد بها تنقسم إلى محاكاة تحسيـ ـن، و محاكاة تقبيح، و لذلك نحس محاولته الغض من قيمة النوع الثالث الذي هو محاكاة المطابقة

1- المنهاج، المصدر نفسه، ص 93.

برده إلى واحدة من المحاكاتين السابقتين، و لعل أن يكون وراء ذلك إيمان حازم الشديد بقدرة الشاعر و من ثم إيمانه بحقه في إدخال العناصر الذاتية في التشكيل الشعري.

و لذلك فإن المحاكاة قد تكون مجرد عملية تشبيه و مطابقة لا يقصد الشاعر بها لا إلى تحسين و لا إلى تقبيح، و إنما تكون عملية ترييض من الشاعر لخواطره، أو أنه يأتي بها على سبيل الملح في بعض المواضع من الوصف. كما قد تكون نوعا من التعجيب و الاعتبار (1). إلا أن هذه المحاكاة قد تكون في قوة محاكاة التحسين أو محاكاة التقبيح؛ لأنه لا يوجد أمر إلا و هو على قسط مما يحمد فيه أو يذم، و النفوس بطبعها ميالة إلى ما يحمد، متجافية عما هو مذمـوم. و مع ذلك فمحاكاة المطابقة هي <<قسم ثالث على كل حال إذ لم تخاص إلى تحسين و لا تقبيح>>(2).

-و لأن حازما يجل الشعر، و يضعه في مكانة عالية بين سائر المواهب و الصنائع البشرية نجده لأجل ذلك يربأ بالشعر أن يكون مجرد أداة، ووسيلة لنقل المدركات نقلا أمينا إلى المتلقي. و عليه فالشاعر لا محالة يمارس فنية عالية –و في جميع الأحوال- في عمله الشعري. إذ لا يتصور أن تقتصر مهمته على النقل الحرفي للمتصورات. فإذا اتفق ووجدت (محاكاة مطابقة) في إنجازه الشعري فلا يعدم المسوغ لذلك، و لابد أن لذلك معناة. و هذا المسوغ عند حازم هو استحالة خلو أمر من الأمور خلوا كاملا مما يحمد فيه، أو يذم فيه –فإذا نحن سلمنا مع حازم بذلك، قادنا إلى الإقرار بما يترتب عليه، و هو أن النفوس ميالة بطبعها إلى الحسن، متجافية عن القبيح، و أن ذلك هو الذي يجعل الشاعر يطرق هذا النوع من المحاكاة طمعا في تحسين المحاكى عند المتلقي أو تقبيحه لديه. و غايات المحاكاة على تنوعها نفسية و جمالية هي التي تحدد ذلك.

و في الحق، فإن حازما حين يقسم المحاكاة لا يريد الوقوف عند الحدود التي عرفت بها عند أرسطو، أو التي ذكرها لها أبو علي بن سينا؛ و لا يكتفي بالقول أن منها محاكاة تحسينية، و منها محاكاة تقبيحية، و منها محاكاة المطابقة لأن هذا مجرد تقسيم لها بحسب ما تهدف إليه. و أما فيما عدا ذلك فالمحاكاة أنواع و صنوف بحسب الاعتبار، و حري بالشاعر، و كذا الناقد للشعر أن يكون على علم بذلك، و لذلك فحازم يرى في معلم دال على طرق العلم بما تنقسم إليه المحاكاة أنه: << لا يخلو المحاكي من أن يحاكي موجودا بموجود أو بمفروض الوجود مقدره، و محاكاة الموجود بالموجود لا تخلو من أن تكون محاكاة شيء بما هو من جنسه، أو محاكة شيء بما ليس من جنسه. و محاكاة غير الجنس لا تخلو من أن تكون محاكاة محسوس بمحسوس، أو محاكاة محسوس بغير محسوس، أو غير محسوس بمحسوس، أو مدرك بغير الحس بمثله في الإدراك. و كل ذلك لا يخلو من أن تكون محاكاة معتاد بمعتاد، أو مستغرب بمستغرب، أو معتاد

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 92.

2- المصدر نفسه، ص 92.

بمستغرب، أو مستغرب بمعتاد. و كلما قرب الشيء مما يحاكى به كان أوضح شبها. و كلما اقترنت الغرابة و التعجيب بالتخييل كان أبدع>>(1). هذه القسمة في المحاكاة و المبنية على علاقة المحاكي بالمحاكيات و كيفية بنائه لمحاكاته ليست هي القسمة الرياضية الوحيدة في المحاكـاة؛ و ذلك أن المحاكاة بعد قسمتها إلى محاكاة وجود، و محاكاة فرض و تقدير، إما أن تكون محاكاة مطلقة، أو محاكاة شرط، أو محاكاة إضافة، أو محاكاة تقدير، و محاكاة الموجود بالموجود –سالفة الذكر- تنقسم بدورها إلى محاكاة كلي بكلي، أو محاكاة جزئي بجزئي أو محاكاة كلي بجزئي، أو محاكاة جزئي بكلي. و كل واحدة من هذه المحاكيات إما أن يحاكى فيها محسوس بمحسوس مثله، أو محسوس بغير محسوس، أو غير محسوس بمحسوس، أو غير محسوس بغير محسوس. كما أن الشيء المحاكي قد يحاكى بما هو من نوعه الأقرب، أو جنسه الأقرب أو الأبعد أو بغير جنسه (2).

ثم يراوح حازم بين مصطلحي المحاكاة و التخييل حين يرى بأن التخييل ينقسم بالنظر إلى متعلقاته قسمين: تخيل المقول فيه بالقول، و هذا النوع من التخييل يجري مجرى تخطيط الصور و تشكيلها؛ و أما التخييل الثاني فهو متعلق بجهة الألفاظ و المعاني و النظم و الأسلوب و هي التي تجري مجرى النقوش في الصور، و التوشية في الأثواب، و التفصيل في فرائد العقود و أحجارها (3). و للأسف الشديد لأننا سنصدم بأن هذا النوع الثانـي مـن التخييـ ـل و المحاكاة مبسوط فيه القول، في الجزء المفقود من المنهاج. يقول حازم: <<و قد ذكرت في تأليف الألفاظ و اقترانات المعاني ... ما تغنى بذكره هناك عن أن أنصه لك هنا>> (4). و بعد أن يقف حازم وقفة سريعة يشير خلالها إلى أن التخييل الثاني المتعلق بتنميقات الكلام و تزييناته و التي تجري من الأسماع مجرى الوشي من البرود من شأنها التأثير في النفوس من خلال ما يخيله الشاعر لها فتبتهج، و لذلك: <<نقلوا إلى بعض الهيآت اللفظية التي من هذا القبيل أسماء الصناعات التي هي تنميقات في المصنوعات. فقالوا الترصيع، و التوشيح، و التسهيم من تسهيم البرود. و كثير من الكلام الذي ليس بشعري باعتبار التخييل الأول يكون شعرا باعتبار التخاييل الثواني. و إن غاب هذا عن كثير من الناس>>(5). و لقد يوحي هذا الكلام من حازم في أول وهلة أنه يناقض قوله بأن مدار الشعر كله على التخييل، فما له يعتبر شعرا ما يبنى بهذه الكيفية مما خلا من (التخييل الأول) و اعتمد على مجرد الألفاظ و الأسلوب و النظم؟ إلا أنه ليس تناقضا لأن حازما بالأساس يقول بالتخاييل الأول في المعاني و التخاييل الثواني الخاصة باللفظ و الأسلوب. و لذلك ما نبه في آخر الفقرة بقوله: <<و إن غاب هذا عن كثير من النـ ـاس>>. و كأنه استشعر ذلك من القارئ فنبه أن يقع له الخلط بين الشعر المبني على التخاييل في

1- المصدر نفسه، ص 91.
2- المنهاج، مصدر سابق، ص 93.
3- المصدر نفسه، ص 93.
4- المصدر نفسه، ص 93.
5- المصدر نفسه، ص 94.

معانيـه و بين ما لا معاني مخيلة فيه، و مع ذلك ففيه تخاييـل فـي الألفـاظ و العبـارات و الأساليب و الأوزان و غيرها. و مرة أخرى يفهم من كلام حازم أنه سيقدم تخييل المعنى على غيره، و أنه لاعتباره الشعر مبنيا على أساس التخاييل فإنه يعتبر شعرا كذلك ما توفر فيه هذا العنصر (التخييل) و إن لم يتضمن تخاييل لمعاني ذات قيمة كبيرة و معنى ذلك أن حازما يولي عملية الصياغة أهمية خاصة في الخطاب الشعري، و لا يمكن أن يفهم من هذا أن حازما مثلا يقدم اللفظ على المعنى على رأي من يرى: << و تتشافع النصوص –عند حازم في الدلالة على اللحمة الوثيقة بين المعنى و اللفظ- و كذا في الدلالة على سبق الأخير- في تصور حازم- للأول، ما دام المعتد به في الشعر هو جودة التأليف و حسن المحاكاة و ما يقع في المادة من تخييل>>(1) لأن حازما- كما سيتضح خلال هذه الدراسة في الفصول اللاحقة- كان تجاوز تماما قضية اللفظ و المعنى (لاعتبارات ثقافية لديه) كما كانت تطرح به عند السابقين.

و يعود حازم ليقسم المحاكاة قسمة جديدة. فثمة محاكاة، و ثمة محاكاة المحاكاة، أي محاكاة بواسطة، و محاكاة بغير واسطة. و الاعتبار ههنا للواسطة في المحاكاة وجودا و انعداما. فقسم يخيل فيه الشيء في غيره: <<و كما أن المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتا أو خطا فتعرف المصور بالصورة. و قد يتخذ مرآة يبدي لك بها تمثال تلك الصورة فتعرف المصور أيضا بتمثال الصورة المتشكل في المرآة فكذلك الشاعر تارة يخيل لك صورة الشيء بصفاته نفسـه. و تارة يخيلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء، فلابد في كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقين إما أن يحاكى لك الشيء بأوصافه التي تمثل صورتـه، و إما بأوصاف شيء آخر تماثل تلك الأوصاف>> (2).

إلا أن حازما يدرك أن هذا الضرب من المحاكاة، و الذي يخيل فيه الشيء بصفات شيء آخر مماثلة لصفاته ممجوج لترادف المحاكاة فيه، و بناء بعضها على بعض مما يسبب بعدا عن الحقيقة قد تؤدي إلى الاستحالة. و لأن حازما يعتبر المحاكاة عملية فنية محضة في تشكيل الصورة الشعرية، نجده يذكر في هذا الموضع بالذات بالصورة الناتجة عن الاستعارة، و عدم استساغتها إذا كانت مما بني فيه الاستعارات على بعض: << و لذلك لا يستحسن بناء بعض الاستعارات على بعض حتى تبعد عن الحقيقة برتب كثيرة لأنها راجعة إلى هذا الباب>>(3).

وواضح من كلام حازم –في هذا الموضع- تأثره بأفلاطون الذي يرفض المحاكاة في الفنون على أساس أنها ليست محاكاة للمثال؛ بل هي في الغالب محاكاة محاكاة إذ الغالب أن يحاكي الفنان الطبيعة و هي بدورها محاكاة للمثال. كما لاشك أن البساطة -لا التسطيح- تعني إبعاد العمل الفني عن التعقيد المفضي إلى الإسهام في الغموض.

1- قاسم مومني ، (الشعرية في الشعر) دراسة في مجلة فصول بعنوان: دراسة معاصرة في مادة نقدية قديمة، فصول ج 7 ، عدد 4/3 1987 ص 72

2- المنهاج مصر سابق ص 94

3- المصدر نفسه ص 95 .

و مع أن حازما لا يتفق صراحة مع طرح الفلاسفة المسلمين ههنا، و بخاصة الفارابي الذي يرى أن تعدد الوسائط يعد مزية في التخييل الشعري: <<و كثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتم و أفضل من محاكاته بالأمر الأقرب، و يجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحال أحق بالمحاكاة و أدخل في الصناعة و أجرى على مذهبها>>(1).

و حين لا يفهم الدكتور إحسان عباس كيف تكون محاكاة المحاكاة في الشعر (2). يعتبر صاحب <<نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين>> ذلك دليلا على اهتمام الفلاسفة الإسلاميين بالتكثيف في الصورة الشعرية، لأن اعتماد تعدد الوسائط في بناء الصور يكفل- على رأيه - نوعا من الرمـ ـز و الغموض و الإيحاء (3).

و لعل حازما في هذا الموضع بالذات يعد أقرب في طرحه إلى رؤية ابن رشد من غيره من الفلاسفة المسلمين. و ما يرجح الظن بذلك هو استعماله للقسمة نفسها التي استعملها ابن رشد في أنواع المحاكيات السالفة الذكر مما لم يقل به لا الفارابي، و لا أشار إليه أبو علي بن سينا مما يقوي الظن مرة أخرى باعتماد حازم على شرح ابن رشد لفن الشعر مع انه لم يشر إليـ ـه. و للمحاكاة عند حازم انقسام آخر، و ذلك بحسب تنوعها إلى المألوف و المستغرب من المحاكي فهناك محاكاة حالة معتادة، و محاكاة حالة مستغربة، و ثمة محاكاة أمر معتاد بآخـ ـر معتـ ـاد، و محاكاة أمر مستغرب بآخر مستغرب، و محاكاة أمر معتاد بأمر مستغرب، و محاكاة أمر مستغرب بمعتاد (4).

فإذا سئل حازم عن محاكاة الأحوال المستغربة. ما المقصود بها؟ و ما غرضها؟ لأن محاكاة الأمور المعتادة مفهومة. أجاب: بأنها المحاكاة التي تجري في الأمور التي لم يكن المتلقي قد أبصرها من قبل أو أدركها، و يقصد بها إلى إنهاض النفـ ـوس إلـ ـى الاستغـ ـراب و الاستطراف، أو لمجرد الاعتبار، كما قد يقصد بها حمل النفوس على طلب الشيء و فعله أو التخلي عنه. على أن <<فنون الإغراب و التعجيب في المحاكاة كثيرة. و بعضها أقوى من بعض و أشد استيلاء على النفوس و تمكنا من القلوب>>(5).

ثم يستعمل حازم مرة أخرى –المحاكاة بمعنى التشبيه حين يرى بأن المحاكاة تنقسم قسمين جديدين: القسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس. و القسم الثاني هو التشبيه المخترع. على أن المحاكاة الأخيرة أشد تحريكا للنفوس من النوع الأول لأنها طارئة متوفرة على الإبداع و الابتكار؛ و لأن النفوس يقل تأثرها –عادة- لما استؤنس و أعتيد عليه، في حين تنقاد إلى

1- أبو نصر الفارابي: كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، مجلة شعر، ج3، عدد 12/بيروت، ص59.

2- د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب/ مرجع سابق، ص 222.

3- د. لخضر جمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، مرجع سابق، ص 175.

4- المنهاج، مصدر سابق، ص 95.

5- المصدر نفسه، ص 96.

الشيء أو تنفر عنه كلما تضمن التشبيه المفاجأة و الإزعاج إلى الانفعال، أي كلما تضمن المفارقة. هذا إلى جانب أن المعنى يظل في كل ذلك حقيقة واحدة سواء كان قديما متداولا، أو كان جديدا مخترعا و إنما الفضل يعود إلى مخترع المعنى؛ لأنه بذلك يفصح عن ذكاء ذهنـه، و حدة خاطره (1).

و معنى هذا مرة أخرى –أن المعاني النحوية وليس الجزئية في الدوال، لا تأثير كبير لها في العملية الإبداعية بما هي كذلك، و إنما المدار كله على المحاكاة التي هي كيفية فنية في صوغ المعاني و تقديمها بحيث يتأثر المتلقي بها. كما لا يفوت حازما إشارته إلى الفرق بين المحاكاة للشيء المحاكى نفسه (الممثل)، و محاكاة شيء له علاقة بالمراد محاكاته بالأصل (المثال) و يرتب على التفرقة بين المحاكاتين أنواعا جديدة هي على التوالي: محاكاة قصص و ما في معناه، و محاكاة الحكمـ ـة و من هذين النوعين تتفرع المحاكاة كذلك إلى: محاكاة قصص بقصص، و إلى محاكاة قصص بحكمة، و محاكاة حكمة بحكمة، و لا تحاكى الحكمة بالقصص إلا إذا كانت جزئية، و تحاكى من باب الاستدلال التمثيلي <<و ربما منع من ذلك في بعض المواضع كون الحكمة أشرف من القصص و أجزل موقعا فلا يفتقر إلى إعانتها بمحاكاة إذا كانت بالغة>>(2).

و للمحاكاة تقسيم آخر يقوم على اعتبار المعاني في حالي التركيب و التجزء؛ فكما أن للشاعر أن يحاكي معنى بمعنى آخر، أو أن يجري محاكاته في قصة تتضمن معاني متعددة لمحاكاة قصة ذات معاني متعددة كما هو الشأن في التاريخ؛ يستطيع الشاعر أن يحاكي جزءا من معنى مركب بجزء من معنى. و بهذا يحيلنا حازم على ضرب آخر من المحاكاة، مرتبط بالطريقة الشعرية، و كيفية الأداء الفني لدى الشاعر و هي المحاكاة التامة، و المحاكاة الجزئية، و الفرق بينهما يكمن في قدرة الشاعر و مدى تمكنه من الوعي بأجزاء المحاكى و تفصيلاتـ ـه و تمثلهـ ـا، و القدرة كذلك على نقل ذلك إلى المتلقي. و أما إخفاقه في بعض العملية فإنه يجعل المحاكاة ناقصة أما فشله في ذلك، و عدم ذكره لتفصيلات المحاكى إلا إجمالا فيجعل من المحاكاة مجرد إحالة: <<فالمحاكاة التامة في الوصف هي استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف. و في الحكمة استقصاء أركان العبارة عن جملة أجزاء المعنى الذي جعل مثالا لكيفيات مجاري الأمور و الأحوال، و ما تستمر عليه أمور الأزمنة و الدهور. و في التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكى و موالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها>> (3).

والمحاكاة ههنا هي أكثر من عملية فنية ، إنها قدرة الشاعر على استقساء أجزاء المركب من المدركات في المعاني كما في اللغة .

1- المنهاج، المصدر نفسه، ص 96.

2- المصدر نفسه، ص 98/97.

3- المصدر نفسه، ص 105.

و يستشهد حازم لفكرته بأبيات الأعشى من قصيدته في مدح شريح بن حصن:

كن كالسموأل إذ طاف الهمام به * في جحفل كسواد الليل جرار

إذ سامه خطتي خسف، فقال له: * قل ما تشاء، فإني سامع حار

فقال: غدر و ثكل أنت بينهمـا * فاختر، و ما فيهما حظ لمختار

فشك غير طويل، ثم قال لـ ـه * اقتل أسيرك، إني مانع جاري (1)

و يعلق على الأبيات بأنها محاكاة تامة، و لو أن الشاعر كان قد أخل ببعض أجزاء الحكاية لكانت محاكاة ناقصة؛ أما لو أنه ذكرها ذكراً فيه إجمال لم تكن محاكاة، و إنما كانت تكون إحالة محضة (2).

تلك هي أنواع المحاكاة كما يراها حازم القرطاجني، و كما يوردها مجملة ليفهم أنها ليست نوعا واحدا أو نوعين كما نص على ذلك الفلاسفة سواء الإغريق منهم أو الإسلاميون شراح (فن الشعر) و لكن حازما يشبع المحاكاة شرحا و تفصيلا حين يتكلم على كل نوع على حدى، و عن كيفية أداء الشاعر لها. فماذا يقول حازم في كيفيات تشكيل المحاكاة؟

ج) <u>طرق تشكيل المحاكاة و صنعها</u>: وسائل المحاكاة: المعاني/الخيال/ التأليف

لقد كان لوعي حازم القرطاجني الشديد بأنه إنما يتعاطى مع نظريةهي أساسا نظرية خاصة بالشعر الموضوعي أثره الكامل في نجاح حازم في عملية تنزيله للنظرية الأرسطية تنزيلا عربيا، تمثل في محاولته التنظير للشعر العربي الغنائي مما دعاه إلى عملية استقراء واسعة في التراث الشعري العربي في المقام الأول؛ و مراعاة الفروق أثناء عملية التقعيـ ـ ـد و التنظير، بين الشعر الغنائي، و الشعر اليوناني الذي تدور مواضيعه على المأسـاة و الملهـاة و من خلال المسرح و الجوقة غالبا، و هذا في المقام الثاني. و أهمية ذلك مما لا يخفى على حازم الذي كان على علم –و قد قرأ أرسطو و استوعب فكرته، كما اطلع على فهوم الفلاسفة الإسلاميين له من خلال شروحهم لـ: فن الشعر- بأن المعلم الأول حين وضع نظريته في المحاكاة فإنما على مقاس الشعر اليوناني الموضوعي و من خلال استقرائه؛ و من ثم تعميمها على الشعر مطلقا.

و لقد تقدمت الإشارة إلى أن حازم القرطاجني كان قد استدرك على أرسطو بعد أن اطلع على كلامه في قوانين الشعر: <<فإن الحكيم أرسطا طاليس و إن كان اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونانية، و نبه على عظيم منفعته، و تكلم في قوانين عنه، فإن أشعار اليونانية

1- الديوان، مرجع سابق، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1980، ص 69.

2- المنهاج، مصدر سابق، 106.

إنما كانت أغراضا محدودة في أوزان مخصوصة ...>>(1) << و لو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم و الأمثال، و الاستدلالات و اختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا و معنى، و تبحرهم في أصناف المعاني و حسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، و في إحكام مبانيهـا و اقترانـاتهـا، و لطـف التفاتاتهـ ـم و تتميماتهم و استطراداتهم، و حسن مآخذهم و منازعهم، و تلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاؤوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية>>(2).

فلما كانت الفروق بين الشعرين بها الحجم، و بتلك الصورة كان طبيعيا أن يتجه حازم إلى الاستقراء في الأشعار الغنائية، و العربية تحديدا لمفارقتها في كثير للشعر الموضوعي، و كان طبيعيا –تبعا لذلك- أن يكون عمله مستقصيا لكثير من الجزئيات المتعلقة بهذا الشعر.

- فحازم حين يقوم بتفتيت القضايا على ذلك النحو من التقسيمات ليس ولوعا بالتقسيم في حد ذاته، و إنما لايمانه بأن إدراك العمليات الذهنية في العملية الإبداعية مما يتطلبه العمل العلمي حين تستقرأ الظواهر و يخلص منها إلى نوع من التعميم هذا اولا. و لأن حازما يؤمن قبل ذلك بأن العملية الشعرية (الإبداع) منها ما يكون وليد الطبع، و منها ما يكون وليد الصنعـة و التي تقتضي المعرفة بأصول الصناعة.

و إذا كان عمل حازم يندرج ضمن محاولته التنظير للفن، و الشعر خصوصا، فقد فعل ذلك أرسطو في الشعر اليوناني حين قعد له القواعد و أسس للشعرية على أساسه فلم لا يحاول هو كذلك فعل صنيعه في الشعر العربي –و هو في رأيه- أشد غناء بقضايـاه و متعلقاتـ ـه؟ و بخاصة و قد راودت الفكرة أبا علي بن سينا حين قال: << و لا يبعد أن نجتهد نحن العرب فنبتدع في علم الشعر المطلق، و في علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاما شديد التحصيـل و التفصيل>>(3). و إذا لم يوفق ابن سينا للقيام بذلك لظروفه الخاصة، فالمناسبة مواتية بالنسبة لحازم حتى يستقرئ الأشعار العربية، و يضع القواعد –على الأقل- للشعر بحسب << عادة هذا الزمان>>. إلا أن هذه المهمة ليست بالبسيطة وذلك أن: << العرب انتهت من إحكام الصنعة الجديرة بالتأثير في النفوس إلى ما لم تنته إليه أمة من الأمم، لاضطرارهم إلى التأنق في تأسيس مباني كلامهم و إحكام صنعته>>(4).

و إذا فحازم حين يفرع الفروع في المحاكاة، و يشقق الكلام متتبعا للفروق الجزئية بين كل منها فإنما يحدوه في ذلك محاولة الارتقاء بالكلام في العملية الفنية في الشعر الغنائي إلى مستوى من التعميم يكفل لها حدا من المصداقية العلمية، و الضبط المنطقي.

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 68.

2- المصدر نفسه، ص 69.

3- المصدر نفسه، ص 69، و ابن سينا، فن الشعر، تح عبد الرحمن بدوي، ص 198.

4-المصدر نفسه، ص 122.

و لأن حازما يدرك استثقال هذا النوع من الاستقراء و التقسيمات عند البعض فلا يفوته أن يقدم المسوغ لما يقوم به، و أنه ضرورة لا مناص منها و إن ثقل ذلك على بعض النفوس: << لأن وجوه النظر في ما يحسن و يقبح في هذه الصنعة لا تحصى كثرة. و كل ما يستحسـن و يستقبح فإن له اعتبارات شتى بحسب المواضع و ما يليق بواحد واحد منها. و بحسب الأغـراض و الأحوال و تباين المقاصد في جميع ذلك تتشعب طرق الاعتبار في هذه الصناعة إلى ما يعز حصره>> (1).

فلا حرج إذا أن جاءت نظرية المحاكاة مفصلة بكل هذه التشعيبات، و لا بأس أن ورد الكلام عنها مبدوءا، و متداخلا مع الخيال، و كيفية تخيل المتصورات و المدركات بالحـ ـس، و بغيره. فبعد أن يحسم حازم القول في ما هية الشعر و أنه محاكاة و تخييل و يؤكد على ذلك –كما سبق بيانه- لا يفتأ منبها على أن المحاكاة تنقسم إلى محاكاة الشيء في نفسه و محاكاة الشيء في غيره؛ كما لا يفوته الإشارة إلى أن الأشياء على اختلافها تعود من حيث إدراك الإنسان لها إلى مدركات بالحس، و مدركات بغير الحس. و إذا كانت المدركات بالحس هي الأمور المتخيله عادة؛ لأن التخييل تابع للحس فإن ما يدرك بغير الحس له سبيل ثانية فـي إدراكـه و هي أنه يقصد تخيله، و من ثم تخييله من خلال آثاره، أو الأحوال اللازمة له حال وجوده. فإذا تم إدراكه من غير طريق التخييل (كأن يبرهن عليه) فلا يعد حتما شعرا. لأنه إنما صار شعرا باعتبار التخييل فقط (2).

و لا شك أن حازما ههنا على معرفة تامة بخواص الخيال و متعلقاته، و بعملية الإدراك لدى الإنسان كما تم تناولها عند الفلاسفة المسلمين بفارق هو أن حازما يعمق فكرته عن الخيال في غضون حديثه عن المحاكاة و كيفيات تشكيلها. فيقول: في معرف دال على طرق المعرفة بأحكام/المحاكيات و ما يجب أن يعتبر فيها، و الاستبانة لمناقل الفكر في التخيلات الشعريـ ـة و كيفية التهدي إلى التحسينات و التقبيحات التي ينحى بالأقاويل المخيلة نحوها: <<فأما الأشياء المدركة بالحس فإنها تخيل بخواصها و أعراضها.بمعنى تحدد بذلك كما تحد الأشياء في البرهان بواسطة الجنس والنوع والخاصة والعرض الخ ..والمعروفة في المنطق بالكليات les prédicables و كلما كانت الأعراض في ذلك قريبة شهيرة مناسبة لغرض القول كانت أحسن. و لا يخلو الشيء المخيل من أن يقصد تخييله على الكمال أو يقتصر فيه على أدنى ما يخيله. فإن قصد تخييله على الكمال وجب أن يقصد في محاكاته إلى ذكر خواصه و أعراضه القريبة اللازمة له في جميع أحواله أو اللاحقة له في حال ما/من جهة هيئته و مقداره و لونه و ملمسه. و ربما أردف ذلك بمحاكاة هيئته، و حركته، و أصواته إن كان مما له ذلك. و إن قصد الاقتصار فيه على أدنى ما يخيله كان الوجه أن يقصد إلى بعض خواص الشيء و أعراضه القريبة الشهيرة فيه، كما يقال: الضئيلة الرقشاء، فتتخيـ ـل منـه الحيـ ـة. و يستحسن في المحاكاة أن يبدأ بالأصل في الشيء و الأشهر فيه>>(3).

1- المنهاج، المصدر نفسه، ص 104.

2- المصدر نفسه، ص 98.

3- المنهاج، المصدر نفسه، ص 99.

وواضح من نص حازم هذا أنه يريد بسط الكلام في المحاكاة ووسائلها و كيفية تشكيل المحاكاة من حيث علاقتها بالمعاني، و من حيث علاقتها بعملية التخيل لتلك المعاني لدى الشاعر، و كذلك من حيث الأسلوب الذي تجري خلاله المحاكاة و تصب فيه.

و إذا فتلك مقدمة واجبة في رأي حازم –للدخول في موضوع كيفيات تشكيل المحاكاة ينطلق- كفعله في سائر المواضيع- من البداية؛ و لذلك فهو يؤثر الحديث انطلاقا من أول عملية إدراك الشاعر المحاكي، و تخيله للمتصورات بتقسيمها إلى مدركات بالحس و مدركات بغير الحـس. و أن المدركات الحسية لها خواص و أعراض تجب مراعاتها أثناء عملية محاكاتها. كما أن للشاعر أن يحاكي مدركاته على وجه من الكمال فيستتبع ذلك جهدا من الشاعر، سيفصله حازم لاحقا. أو ينحو في محاكاته إلى الاجمال فيتجه إلى الاقتصار في محاكاته عل الحد الأدنى مما يحقق له ذلك مما اشتهر من الأعراض و قرب فكان أصلا في المحاكى.

<u>المعاني</u>: و مما يجب أن يراعى في المحاكاة، و يعتبر أثناء تخييل الشيء على جميع هيآتـ ـه و أوصافـه، و في جميع أحواله تساوي أجزاء المحاكى و تماثلها، أو تخالف أجزائه و تفاوتها، و كذا مراعاة حركته و سكونه، (هيئته) و اعتبار شكله في الحالين. و إذا كان جائزا للشاعر أن يخيل بعض أوصاف المحاكى دون بعض، أو بعض هيآته دون بعضها فاعتمادا على أن الشاعر خليق بمعرفة ما هو أساسي في عمله مما هو ثانوي، و ليس معنى ذلك أن العملية تجري كيفما اتفق، و من دون ضوابط؛ و ذلك لأنه لا يجوز للشاعر أن يورد محاكاته فيخلط ما تعلق بوصف حال بحال مغايرة لها. (2)

و كما يؤكد حازم على وجوب التناسق و التسلسل في الكلام أثناء المحاكاة، و على أهمية التقسيم و التفصيل فيه، و يتأدى ذلك بمراعاة الشاعر للمحاكيات، و لاختلاف أجزائها و أقطارها و أشكالها و هيآتها بحيث تفصل المحاكاة بحسب ذلك كله فتكون أركانا للكلام تقسم التخاييل إليها، و يورد حازم مثالا لذلك على الترتيب قول إمرئ القيس:

إذا أقبلت قلت سرعوفة   لها ذنب، خلفها مسبطر (3)

و قول الأسعر الجعفي:

أما إذا استقبلته فتقول   هذا مثل سرحان الغضا (4)

و من نافلة القول أن المحاكى إذا أريد محاكاته جملة أو تفصيلا أن تتناول أوصافه الحسنة إن أريد تحسينه، الأشهر منها فالأقل شهرة، كما إذا أريد تقبيحه تؤخذ أوصافه الأشهر في القبح،

1- المنهاج، المصدر نفسه، ص 99.

2- المصدر نفسه، ص 100.

3- من جملة أبيات للشاعر. و في الديوان: إذا أعرضت. بدل إذا أقبلت. نقلا عن محقق المنهاج، ص 100.

4- علق محقق المنهاج بأن البيت ثالث أبيات أوردها قدامة شاهدا في التقسيم، و أن حازما غير لفظ البيت و حذف منه عروضا كاملا. المنهاج، مصدر سابق، ص 100.

فالأوّل شهرة. و لتأكيد حازم على أهمية المتلقي و مكانته في عملية المحاكاة، ووجوب مراعاته، و الاهتمام بعملية التأثير فيه يوجب البدء في كل ما تقدم في محاكاة التحسين بما ظهور الحسن فيه أكثر وضوحا و نفس المتلقي به أعنى؛ و كذلك الشأن في محاكاة التقبيح يبدأ بما ظهور القبح فيه أكثر وضوحا و نفس المتلقي عنه أنفر؛ و بخاصة إذا كانت المحاكاة تفصيلية أي تامة. و مثال ذلك أن يبدأ بتخييل أعالي الإنسان، و يختتم بتخييل أسفله.

و لا شك أن المتلقي للمحاكاة إنما يستفيد تخيل المحاكى، و من ثم يتأثر به إيجابا و سلبا إذا ارتسم في خياله مميزات المحاكى. و هي في الإنسان أشد ما تكون في أعلاه أي في وجهة و عينيه لأن أسفل الإنسان مما هو شركة بين أسوياء الخلقة عموما.

و أما إذا وجد الشاعر تفاوتا في الأوصاف التي يروم التخييل بها فلا يحسن به أن يجمع ذلك كيفما اتفق، بل عليه أن يبحث عن الكيفية التي تقدم بها إلى المتلقي منسجمة متساوقة <<لأن النقلة من الأدنى إلى الأعلى المفاوت طفرة، و من الأعلـى إلـى الأدنـى المفـاوت سقـوط و انحطاط >> (1).

ذلك هو وجه التدبير في الأوصاف إذا كانت متناسبة و أريد محاكاتها. و لا يفوت حازما التمثيل لما يزعمه في هذا الموضع فيرى أن يقال <u>كما قال أبو تمام</u>:

إنا غدونا واثقين بواثق * بالله، شمس ضحى و بدر تمام (2)

و كما قال أبو الطيب: شمس، ضحاها هلال ليلتها * در تقاصيرها زبرجدها (3) مؤكدا على أن هذا هو الذي كثر في فصيح كلام العرب، و إن كانوا يحبون عكس هذا. في إشارة واضحة إلى عدم دراية كثيرمن الشعراء و النقاد بذلك. و يقف حازم –كعادتـــه- و هذه المرة عند جزئية تتعلق بالترتيب من خلال بيت لبعض المولدين يقول فيه صاحبه:

تالله لا كلمتها و لو انها * كالشمس أو كالبدر أو كالمكتفي (4)

منبها إلى أن هذا إنما كان على سبيل الترقي؛ لأن الأداة (أو) تفيد في تحقيق التعجيب للمتلقي بزيادة الشيء تعظيما بعد تعظيم، أو تحقيرا بعد تحقير على مذهب من ينتقل من الشيء إلى الأبلغ منه في المعنى. و يعكس ببحثه هنا في المعاني التي لأجلها تقدم العرب أدنى المعنيين عن الآخر – على أنه مبحث بلاغي – معرفة واسعة و متميزة بأساليب الخطاب العربي البيانـــي و مقتضياته.

-و لأن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة في التصوير، وجب أن يراعي الشاعر في محاكاته ترتيب أجزاء المحاكى على ماهي عليه، فلا يجوز وضع النحر إلا تاليا للعنق، و كذلك سائر الأعضاء؛ لأن النفوس اعتادت تصور ذلك فهي تنكر عدم التوالي في

1- المنهاج، المصدرر نفسه، ص 101.

2- البيت من قصيدة في رثاء المعتصم، و مدح الواثق. عن المنهاج، ص 102.

3- البيت من قصيدة للمتنبي في مدح محمد بن عبد اللـه العلوي، الديوان طبع دار صادر ، بيروت 1994 .

4- المنهاج، مصدر سابق، ص 102

الصور. و كما يكون ذلك في المرئيات إذا كان العمل الفني رسما فكذلك بالنسبة للعمل المبدع بالقول؛ لأن << النفس تنكر لذلك المحاكاة القولية إذا لم يوال بين أجزاء الصور على مثل ما وقع فيها>> (1).

و لشدة إيمان حازم بقدرات الشاعر، و معرفته بالعمليات الإبداعية يكاد ينفي عنـه – و ذلك اعتبارا لشاعريته- وقوع الغلط عليه فتجري عنده محاكاة على هذا النحو من فساد الترتيب. فإذا جاز ووجدت لديه، فالواجب أن يعتقد أنها صور جزئية خيل كل جزء منها على حدى لا صورة كلية << لأن المجموع ليس له نظام المجموع، فيجب لهذا أن تعتبر المحاكاة تفاريق>> (2). و إنه ليمكن في يسر الرجوع بهذه الفكرة لدى حازم إلى النظرية الجمالية القائلة بالإنسجام و الاتساق و السيميترية في الموضوع المبدع و بين أجزائه؛ و فيما سيعرضه علينا حازم –فيما بعد- عن وحدة القصيدة، ووجوب الترابط بين أجزائها ما يدعم هذا الفهم.

و أما قوله: << لأن المجموع ليس له نظام المجموع>> فيقطع برؤية حازم الواضحة في المحاكاة ووجوب ابتعادها عن مجرد التشبيه و المطابقة. بل لابد على الشاعـر من التحويـر و إعادة الصياغة و التشكيل، بمعنى أن العبارة تحمل على فهم أن صاحبها يرى إمكانية محاكاة الكل مفرقا، و أن لا يصير المحاكى المؤلف من أجزاء كما كان قبل محاكاته. و قد سبقت الإشارة إلى أن حازما يهون من شأن محاكاة المطابقة و أنه بفهمه هذا يقترب أكثر من أرسطو. و لا يتوقف الأمر في الاهتمام بموضوع تشكيل المحاكاة و قضايا صنعها لدى حازم عند هذا الحد و إنما يذهب بعيدا حين يعالج وظيفة المحاكاة و يعرض لمهمة الشعر التي هي بالأساس التحسين و التقبيح، و حين يخوض في بسط طرق تعلقها بالشيء، أو فعله أو اعتقاده؛ ذلك لأن موضوعات الشعر عند حازم يجب أن تكون ذات صلة وثيقة بحياة الإنسان اعتقادات و أفعالا، لأن << طريق التهدي إلى تحسينات الأشياء و تقبيحاتها بالمحاكاة فإنه لما كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده، أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح و جلالة أو خسة وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان و يطلبه و يعتقده. و الأقاويل الدالة على تلك الأشياء من حيث تخيل بها تلك الأشياء. فتحسين المحاكاة و تقبيحها إما أن يتعلقا بفعل أو اعتقاد، أو يتعلقا بالشيء الذي يفعل أو يعتقد>> (3).

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 104.

2- المصدر نفسه، ص 104.

3- المصدر نفسه، ص 106.

و على وضوح مقصد حازم في بداية هذا النص إلا أن عبارته الأخيرة تبعث على التأمل فيها. فهل كان حازم يميز حقا بين محاكاة الأشياء و بين محاكاة الأفعال كما نص عليها صاحب <<فن الشعر>>؟ و بعبارة أوضح: هل كان حازم يشير إلى محاكاة الأفعال النامية في القصة و التراجيديا؟ أم أنه يقف بفهمه عند فهوم الفلاسفة المسلمين الذين تأثر بهم؟ فهم مع معرفتهم لخصائص الشعر اليوناني و محاكاة الأفعال في التراجيديا أو الكوميديا كانوا قد قالوا بمحاكاة الأفعال الساكنة في المدح و الوصف و ربطوها بالقيمة و الغاية الأخلاقيين (1).

و الحق إن حازما –و إن كان قد عمق مبحث المحاكاة بكيفية لا قبل للفلاسفة المسلمين بها – إلا أنه لا يكاد يند عنهم في تنزيله محاكاة الأفعال (الحدث) في التراجيديا تنزيلا عربيا لتغدو محاكاة (الأفعال = الصفات) في غرضي المدح و الهجاءوصفا، و ربطها كما يشيء بذلك نصه بالهدف الأخلاقي، و الغاية المحددة. إلا أن حازما – مع ذلك – يظل متميزا بإدراكه لمحاكاة الأفعال النامية (الحدث القصصي النامي) و ارتباطه بالشخصية، حين رفض المحاكاة في القصص المخترعة، و حين رفض أن تكون المحاكاة لغير التحسين و التقبيح، و أصر على أن حتى محاكاة المطابقة لا تخلو من تحسين أو تقبيح؛ و قد فعل حازم ذلك مسايرة لثقافته الشعرية العربية فقال عن قصد بتحسين أفعال الممدوح، و ترذيل أفعال المهجو؛ في حين تخبط قبله الفلاسفة المسلمون في معان كثيرة كالخرافة، و التحول، و التعرف و ما استتبعه ذلك من مقابلات عندهم كالإدارة، و الاستدلال و غيرها مما يتماشى و مقاصدهم المحكومة بالمدونة الشعرية العربية، و غاياتهم الأخلاقية. و لعل هذا موضوع يحتاج إلـى كثيـر مـن الـدرس و المقارنة مما تضيق عنه مذكرتنا الآن.

و يحصر حازم طرق تعلق المحاكاة بالأشياء أو فعلها أو اعتقادها في أربعة طرق: فإما أن يكون تحسين الشيء أو تقبيحه من جهة الدين، و بما ترجوه النفس من الثواب على فعل شيء أو اعتقاده، أو بما ترهبه من العقاب على تفويته و إهماله. و إما أن يحسن أو يقبح من جهة العقل و ما يوجبه لدى الإنسان من نفرة من الجهل و السفاهة. أو أن يحسن أو يقبح من جهة المروءة و ما تقتضيه في النفس من ميل إلى الذكر الجميل و الثناء الحسن. أو بأن يحسن أو يقبح من جهة الحظ العاجل و الغريزة في اشتهاء ما ينفع، و ما هو من النعمة و صلاح الحال: <<فوقوع التحسينات و التقبيحات في التخاييل الشعرية إنما يسلك به أبدا طريق من هذه الأربعة و هي: الدين و العقل و المروءة و الشهوة>> (2).

1- للوقوف على آراء الفلاسفة الإسلاميين في محاكاة الأفعال يمكن الرجوع إلى شروحهم لفن الشعر لأرسطو، مصدر سابق.
و كذا الفصل الثاني من (نظرية الشعر عند الفلاسفةالإسلاميين) للخضر جمعي، مرجع سابق.
2- المنهاج، مصدر سابق، ص 107.

و إذا فحازم يعمل على تأطير العملية الإبداعية بحيث لا تخرج التحسينات و التقبيحات في العملية التخييلية عن الإطار الشعري الإنساني، و المتمثل عند حازم في كل من الدين أو العقل أو المروءة أو الحظ العاجل و صلاح الحال؛ و هي تمثل المحتوى الذي يمكن أن تتعلق المحاكاة به. ذلك المحتوى الشعري الذي يربطه حازم في مواضع أخرى كثيرة من (المنهاج) بمعاني الحياة السامية و سيأتي تفصيل ذلك في الفصل القادم من المذكرة. كما تمثل هذه الأصول الأربعة التي يصدر منها الشعر و يرتد إليها من جهة ثانية أهدافا للمحاكاة في عمليتي التحسيـ ـن و التقبيح.

على أن حازما لا يمل من الاستقصاء في طرق تشكيل المحاكاة على نحو غير مسبوق حين يذكر أن التحسين و التقبيح قائمان أبدا عل العلاقة مع الشيء المحاكى أي المراد الترغيب فيه أو التنفير منه، أو على العلاقة بينهما و بين فعله أو اعتقاده. و على هذا الأساس تكون التحسينات المتعلقة بالشيء و على أساس مما تقع المحاكاة لأجله و هي: الدين أو العقل أو المروءة أو الشهوة أربعة و كذلك هي أربعة أخرى إذا اعتبر تعلق التحسينات بفعل الشيء أو اعتقاده. فإذا كان حاصل ذلك ثماني جهات تقع فيها المحاكاة التحسينية فكذلك هي ثماني جهات أخرى إذا كانت المحاكاة تقبيحية. و يضاف إلى تلك الجهات الجهات المزدوجة (المركبة) من تعلق التحسين و التقبيح بالشيء و فعله أو اعتقاده معا و هي ثمان أيضا. و يصير حاصل الجهات التي تكون فيها المحاكاة من حيث تعلقها بالشيء أو بفعله أو اعتقاده أربعا و عشرين جهة، و كل تلك الصور مما يحسن بالشاعر معرفته، بل إن الأمر ليزداد دقة أكثر، و تتسع القسمة و تتضاعف حين يفترع حازم القضية من زواياها الممكنة و المختلفة فيتتبع كيفيات تشكيل المحاكاة لاعتبارات أخرى كأن يعتبر تحسين الشيء نفسه او تقبيحه بالنظر إلى ما يكون عليه في نفسه و ما يرجع إليه، أو بالنظر إلى ما له علاقة به مما هو خارج عنه، أو من جهة ما يقع منه فعل، أو من جهة ما يقع به فعل: << و التحسين و التقبيح يتعلقان بالفعل من جهة ما هو عليه في نفسه، و من جهة ما تكون عليه الأحوال المطيفة به، و الأحوال المطيفة بالفعل هـي: 1- الزمان، 2- المكان، 3- ما منه الفعل، 4- و ما إليه الفعل، 5- و ما به الفعل، 6- و ما من أجله الفعل، 7- و ما عنده الفعل>>. [1]

و إننا -ههنا- مع حازم لعلى مقربة شديدة مما قصد إليه أرسطو بمحاكـاة الأفعـ ـال و بخاصة حينما يقرر حازم في محاكاة الأفعال أنها تكون محاكاة للفعل في نفسه أي حسنـ ـ ـا و قبحا، و أنها قد تكون محاكاة له من جهة حدوده أو أحدها أو بعضها و التي هي: الزمان، المكان ...الخ

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 107.

و كما يفهم من الزمان المطيف بالفعل زمن اتصاف الممدوح به و الذي سيستحيل إلى محاكاة في التاريخ مثلا و حكاية الأحداث تامة أي صارت صفات كاملة في الممدوح أو المهجو و في زمن بعينه يكتفى بسردها و محاكاتها يمكن أن يفهم من ذلك أنه الزمن المصاحب أبدا للفعل في أي زمان و مكان، و لا مانع من إرادة حازم لهذا النوع من الأفعال إلا عدم تصريحه به أو اختياره في نهاية الأمر لمحاكاة الأفعال كما وقعت في الأشعار العربية، لأن الذي لا شك فيه هو أن حازما يعلم كل العلم –و هو يقول بهذا- إمكانية استمرار الأفعال في الماضي و في الحاضر، من خلال ثقافته اللغوية الصرفية.

فإذ أضيف إلى هذا اتكاؤه على فلاسفة الإسلام من شراح أرسطو و استيعابه لمقولاتهم في المحاكاة و متعلقاتها كالأنواع الشعرية اليونانية، و التمثيل و غيرها أمكن الجزم بأن حازما كان يعلم حقا فكرة الحدث النامي في الطاراغوذيا و القوموذيا و المرتبط بالشخص (الممدوح)، و لكن حازما يعلم كذلك أنه إنما ينظر للشعر العربي و يضع مفهوما هو المحاكاة في سياق معرفي عربي فلا يمكن أن ننتظر منه أكثر مما رمى إليه.

و يرى حازم أن الفعل كما يكون على حسن أو على قبح في نفسه قد يكون كذلك من جهة ما يطيف به بعض تلك الأحوال؛ فالتحسين و التقبيح في كل فعل يكون من جهة ما هو عليه في نفسه أو من جهة ما يطيف به ووفقا لواحدة من الجهات الأربع السابقة و التي <<كأنها غايات تترامى إليها مطالب الناس أو من جهة ما لا يكون وفقا لها>> (1).

و حينما يجعل حازم عمليات التحسين و التقبيح ترتبط مرة بالشيء المحاكى، و مرة يجعلها مرتبطة بفعله أو اعتقاده أو طلبه، و أخرى تكون مرتبطة بكل ذلك يوضح للشعراء الفروق بين ذلك كله من خلال مثال الشيخ العاشق فـ: <<إذا عشق جارية جميلة و أردنا أن نصرفه عنها بالأقاويل الشعرية اعتمدنا ذم الفعل و عيب التصابي في حال المشيب و ما ناسب هذا. فإن كانت قبيحة أو ممن يجوز تخييل القبح فيها أضفنا إلى ذم تصابي الشيخ ذم قبح الفتاة. فإن كان العاشق شابا اعتمدنا ذم ما في المرأة من قبح خلق و خلائق نحو ما يوصف النساء به من الغدر و الملالة و غير ذلك. و لم نقبح عليه العشق في الشباب إلا من جهة عقل أو نحو ذلك>> (2).

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 108.

2- المصدر نفسه، ص 108.

و لا شك أن التحسين و التقبيح الشعريين يميلان قبل ذلك إلى أشياء و ينصرفان عن أشياء. كما يكثران في أمور و يقلان في أمور أخرى << بحسب ما يكون عليه الشيء من التباس بآداب البشر، و ما يكون عليه من نفع أو ضرر، أو لا يكون له التباس يعتد به في تأثر النفوس له من جهة نفع أو ضرر>> (1). و كل ذلك مما له علاقة بالمعاني و أحوالها و مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعرية و بأثرها في المتلقي حين تخيل له، فلا يحسن بالشاعر جهل ذلك كله.

الخيال: و إذا كان ذلك مما يخص تشكيل المحاكاة من جهة المعاني؛ فلها كذلك جوانب أخرى يحسن بالشاعر معرفتها و يسميها حازم كيفيات مناقل الفكر في المحاكاة، و أحوال المخيلين التي تقع لهم في تخييلهم و محاكاتهم. فهي إذا تتعلق بالخيال لدى الشاعر المحاكي و يجعل منها حازم أربعا تخص التخاييل الكلية، و يشير إلى أربع أحوال تخص التخاييل الجزئية. فالحال الأولى هي تخيل الشاعر لمقاصد غرضه الكلية، أو بعضها مما يريد إيراده؛ و يبسط حازم الكلام فيها في القسم الثالث من المنهاج.

2- و الحال الثانية هي تخيل الشاعر للطريقة و الأسلوب، أو أساليب إيـراد تلـك المعانـي و هو ما تكلم فيه حازم في القسم الرابع من المنهاج.

3- و الحال الثالثة هي تخيل ترتيب تلك المعاني في تلك الأساليب و الطرق.

و أما الحال الرابعة فهي تخيل كيفية تشكل تلك المعاني في عبارات ملائمة لها حتى يسهل إيقاعها في الأوزان المناسبة لها.

و أما ما يخص التخاييل الجزئية فيرى حازم أن مما تقتضيه عملية المحاكاة بعد توفر (المهيآت و الأدوات و البواعث) أ) تخيل المعاني واحدا بعد آخر بحسب الغرض الشعري المراد النظم فيه. ب) و الحال الثانية هي تخيل زينة المعنى و تكميلاته كحسن الوضع و الاقترانـات و النسب الواقعة بين أجزاء المعنى الواحد. ج) و الحال الثالثة هي تخيل العبارات الملائمة للأوزان الموافقة لها. د) و أما الحال الرابعة فهي تخيل المعاني المكملة للمعاني الأصلية إذا احتيج إليها. (2).

و بعد أن يعد حازم بتفصيل هذا في مواضعه من الكتاب، يرى بأن الانتقال بالفكر –عند الشاعر- فيما بين هذه الأحوال هو أصل منشأ الشعر؛ كما يعلق تحقيق هذه الأحوال، و القدرة على تخيل كل ما سبق بتوفر الشاعر على القوى العشر التي سيذكرها بعد في فصل المباني.(3)

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 108.

2- المصدر نفسه، ص 110، و ينظر تفصيل ذلك في المنهج الثالث، ص 371، و ما بعدها.

3- المصدر نفسه، قسم المباني، ص 201/200.

و لعل أحدا أن يقول كيف للشاعر و متى يستطيع التنقل بين كل هذه العمليات الذهنيـة؟ و هل مهمة الشاعر الإبداع الفني أم تتبع مناقل الخيال؟ يرد حازم بأنه: <<قد يحصل للشاعر بالطبع البارع و كثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء حتى يحسب من سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات و إن كانت لا تتحصل له إلا بملاحظاتها و لو مخالسة ..>> (1).

و يعود حازم مرة أخرى للكلام عن طرق تشكيل المحاكاة التشبيهية تحديدا بأحكامها فيرى أنها ينظر فيها -و في مقام أول من جهة الوجود و الفرض. على أنها تكون على الوجه الأكمل المختار إذا كانت بأمر موجود لا مفروض. و معنى ذلك أنه يجوز المحاكاة و التشبيه بمفروض الوجود إلا أن ذلك غير مرغوب. كما يؤكد على المحاكاة في الأمور المحسوسة بالأمور المحسوسة و أنها قد تحاكى بها الأمور غير المحسوسة إذا اقتدر على ذلك، و كان بين المعنيين انتساب. أما محاكاة المحسوس بغير المحسوس فقبيحة (2)، يجب أن يعلم ذلك.

كما يتوجب على الشاعر أن يتجه إلى جنس الشيء الأقرب إليه إذا قصد وضوح الشبه في المحاكاة كتشبيه أيطل الفرس بأيطل الظبي، أما إذا مال إلى التوسع و القناعة من الشبه في المحاكاة بما تيسر ذهب إلى الجنس الأبعد كأن يشبه متن الفرس بالصفاة (3). و من نافلة القول أن حازما في تنظيره ههنا إنما يعتمد استقراء المدونة الشعرية العربية.

و أما المثال المحاكى فلابد فيه أن يكون معروفا متداولا معقولا، إذ لا يحسن أن يكون منكرا مجهولا. و ذلك أمر مفهوم لأن المثال المجهول يجعل المحاكاة أقرب إلى التخييل بغير المحسوس و قد سبقت الإشارة أن ذلك محاكاة قبيحة؛ و لأن حازما سيقول بعد بالمعاني الجمهورية.

و من الشروط الواجب توفرها في صناعة المحاكاة اعتماد الصفات الشهيرة المشتركة بين المثال و الممثل، فلا تعتمد الصفات التي يتضادان فيها إلا في الأخمل منها. و غني عن التذكير أن تجري المحاكاة فيما تميل النفس إليه إن قصد التحسين، و فيما تنفر عنه إن قصد التقبيح، و إن ذهب بعض الشعراء إلى التحسين بما تنفر منه النفس، أو التقبيح بما تميل إليه مع أنه خطأ صراح، و إن قصد به المبالغة و الإغراب بالمضادة كما فعل أبو تمام حين قال:

إذا ذاقها و هي الحياة رأيته يعبس تعبيس المقدم للقتل (4)

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 111.

2- المصدر نفسه، ص 112.

3- المصدر نفسه، ص 112.

4- من قصيدة يشكو فيها دهره طالعها: أصب بحميا كاسها مقتل العذل تكن عوضا إن عنفوك من النبل.الديوان، و في المنهاج، ص 113.

و كذلك في المحاكاة التي يحاكي الشاعر فيها الشيء بما يطابقه فالأمثل أن يحاكى الحسن بالحسن و القبيح بالقبيح. و إنما استقبح حازم تشبيه أبي تمام لأنه جرى مجرى التناقض، و كان محاكاة تحسين بما تنفر منه النفس عادة. في حين يرى استساغة قول ابن الرومي:

هام و أرغفة وضاء فخمة قد أخرجت من جاحم فوار

كوجوه أهل الجنة ابتسمت لنا مقرونة بوجوه أهل النار (1)

إذ قصد محاكاة المطابقة و حسب. و هو يحاكي حسنا في حيز، و بالنسبة إلى غرض بما هو قبيح في حيز آخر و بالنسبة إلى غرض آخر.

و أما محاكاة الأشياء من حيث مقاديرها و هيآتها فلا يحسن كذلك محاكاة الشيء مقداره كبير بشيء مقداره صغير و لا العكس. كما لا تحسن محاكاة الشيء لونه أحمر بشيء لونه أبيض مثلا إلا أن ذلك يجوز حين يقصد الشاعر إلى محاكاة هيئة بهيئة كما شبه عنترة الذباب بالقادح، و قد جاء منه في القرآن الكريم حيث قصد في التشبيه محاكاة هيئة الحركة بين العصا و الحية. (2)

و مما لا يجوز في تشكيل المحاكاة، محاكاة الشاعر للشيء بشيء آخر يتفقان في الصوت و الهيئة إلا أن أحدهما متناه في العظمة، و الآخر متناه في الحقارة إلا إذا قصد الغلو في تحقير المحاكى أو تعظيمه.

و يجوز في الشعر محاكاة الشيء بشيء إذا أريد محاكاة أحد أفعالهما بالآخر مع وجود تقصير في فعل المحاكى عن فعل المحاكى به كتشبيه الفرس بالريح و البرق. (3)

-المحاسن التأليفية: (التأليف المتفق):

لقد تقدم الكلام عن عناية حازم بالمتلقي –و لو إجمالا- في جل ما ذكره مما يتعلق بالعملية الإبداعية الشعرية، و أنه لذلك ما كان يقدم لكل منهج بالحديث عن القضايا الشعرية على تنوعها من حيث علاقتها بالنفوس من حيث توجد ملائمة أو منافرة لها؛ و لذلك نفسه لا يند كلام حازم عن القاعدة و هو يبسط الكلام في ما للمحاكاة من تأثير من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية، و التي كان أبو علي ابن سينا قد تناولها و سماها: (التأليف المتفق)، يقول حازم: <<فأما السبب في حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية فهو أنه لما كان للنفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 114.

2- يشير إلى قول عنترة في وصف الذباب:

و خلا الذباب بها فليس ببارح غردا كفعل الشارب المترنم

غردا يحك ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الأجذم

الديوان

و يشير إلى ما جاء في القرآن عن موسى عليه السلام: << ... فلما رآها تهتز كأنها جان ...>>.

و إلى قوله تعالى: << فألقى عصاه فإذا هي ثعبان مبين>>.

3- المنهاج، مصدر سابق، ص 115.

يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، و لا عندما يوحى إليها المعنى بإشارة، و لا عندما تجتليه في عبارة مستقبحة؛ و لهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر، و قد يشار له إليه، و قد يلقى إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال. فإذا تلقاه في عبارة بديعة اهتز له و تحرك لمقتضاه، كما أن العين و النفس تبتهج لاجتلاء ما له شعاع و لون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج و البلور ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الحنتم وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكا للنفوس؛ لأنها أشد إفصاحا عما به علقة الأغراض الإنسانية، إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء و لواحقه التي للآداب بها علقة>>.(1)

وواضح من هذا النص أن حازما إنما يقصد بالمحاسن التأليفية ما يخص اللغة الشعرية أثناء عملية المحاكاة، و ما تتقوم به العبارة، و التركيب مما يساعد الشاعر على التأثير –أثناء تخييله للمعاني- في المتلقي و هو المعبر عنه في الفقرة بالعبارة البديعة التي تكفـل الهـزة و التحرك لمقتضاها، و على أن كلام حازم هنا يتضمن جملة من القضايا الهامشية ككيفيـات و طرق قيام المعاني و اجتلائها، إلا أنه يرمي في المقام الأول إلى وجوب مراعاة النظم في عملية نظم الشعر. و ربما توسع حازم قليلا في هذا الموضع –كما سنرى بعد- فتجاوز قضية النظم في الألفاظ، و نظم المعاني، إلى قضايا هي وثيقة الصلة بالأسلوب. و حازم يميز بدقة بين الكلام، و نظم المعاني، و بين الأسلوب و بدلالات مختلفة و ذلك أن: <<الأسلوب هيأة تحصل عن التأليفات المعنوية، و النظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية>>. (2)

و حينما يذكر حازم الهيآت التأليفية خلال حديثه عن وسائل المحاكاة، و طرق تشكيلها يجعلها سببا أساسيا، و وسيلة أولية يتوسل بها الشاعر في عملية محاكاته و تأثيره بها في المتلقي ذلك أن هذه (اللواحق و الأعراض) خاصة بالأقاويل الشعرية، و تمثل جزءا رئيسيا منها لأن <<الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ، و تنتقي أفضلهـا و تركب التركيب المتلائم المتشاكل، و تستقصى بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة و التفاصيل عن جملة المعنـى و تفاصيله>>. (3)

و إذا فالأقاويل الشعرية صناعة، و لا يقصد منها ما يقصد من غيرها مـن الاقاويـل و الخطابات غير الشعرية و التي عادة ما تهدف إلى إثبات الشيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته. و إذا كان ذلك كذلك، استطاع حازم حينئذ أن يرتب مهمة الخطاب الشعري لتغدو هدفا أوليا واضحا و هو تقديم المحاكى بالقول في واحدة من الصور الممكنة. و لا حرج أن يتضمن

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 118.

2- المصدر نفسه، ص 364.

3- المصدر نفسه، ص 119.

هذا الهدف الأولي غايات مصاحبة معرفية كانت أو أخلاقية، أو نفسية؛ و ذلك أن الحكيم أفلاطون كان قد قال في كتاب السياسة: << إنا لا نلوم مصورا إن صور صورة إنسان فجعل جميع أعضائه على غاية الحسن، فنقول له إنه ليس يمكن أن يكون إنسان على هذه الصـ ورة، و ذلك أن المثال ينبغي أن يكون كاملا، و أما سائر الأشياء التي هولها مثال فحسنها بقدر مشاركتها لذاك المثال>>. (1)

و إيراد حازم لنص أفلاطون هذا لا يدع مجالا للشك في معرفة حازم لمحاكاة المثل الأعلى و التي سيؤسس عليها القول بالغاية الأخلاقية للمحاكاة. و لكنه قبل ذلك يركب النظرية ليقول بحق الشاعر في تعديل العالم بمحاكاته له. و في خلال عملية تعديل العالم و تحوير صوره عن طريق المحاكاة بوسائلها يحقق الشاعر صور العالم فنيا و تلك في حد ذاتها هي الغاية الجمالية. يقول حازم: <<يكون التخيل –كما قدمت- يجب فيه تخييل أجزاء الشيء عند تخييله حتى تتشكل جملته بتشكل أجزاء، فتقوم صورته بذلك في الخيال الذهني على حد ما هي عليه خارج الذهن أو أكمل منها إن كانت محتاجة إلى التكميل>> (2). و هذا كلام يستدعي عند قارئه نظرية الجشتلت في الإدراك الحسي، على أنه لا يعنينا في هذا الموضع. و إنما الكلام عن الجملة الأخيرة من الفقرة و هي محل الشاهد على أن حازما يؤمن بلمسة الفنان المكملة للعالم المحسوس، و تصوير الشاعر المصحح -بما هو شاعر فنان- لصور العالم المعرضة للنقـ ص و التشويه.

و إذا فإذا كان انتفاعنا بالعلم بامتلاء إناء أو خلوه بالتحقق من وجوده ثقيلا أو خفيفا، حصلنا بالأقاويل الشعرية على ما يحصل عليه الناظر في آنية الزجاج و ما تحتويه: <<فلذلك صارت الأقاويل الشعرية أشد إبهاجا و تحريكا للنفوس من غيرها. و لشدة مناسبة الأقاويل الشعرية للأغراض الإنسانية كانت أشد تحريكا للنفوس و أعظم أثرا فيها>> (3). و لكن يجب ألا يعتقد أن المحاكاة تكون دائما بنفس الدرجة من الفاعلية في المتلقي؛ لأن المحاكاة تؤثر بحسب درجة الإبداع فيها، و كذلك هي مرهونة في هز النفوس بما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها>>. (4)

و عندما يذكر حازم درجة الإبداع في المحاكاة، و يشترط لتأثيرها المرجو وجود الهيئة النطقية المقترنة بها و كيفيتها فهو لا يقصد غير الإمعان في الذهاب بالهيآت التأليفية و محاسنها إلى أبعد ما يتعلق بها. و هو الهيئة النطقية التالية زمنيا لعملية التأليف، و لأن محل الحديث هو الأقاويل الشعرية.

1- المنهاج، المصدر نفسه، ص 119.

2- المصدر نفسه، ص 119.

3- المصدر نفسه، ص 121.

4- المصدر نفسه، ص 121.

و لقد تقدم في موضع سابق اشتراط حازم لبلوغ المحاكاة أهدافها وجود الاستعداد بنوعيه عند المتلقي. أي الاستعداد الذاتي النفسي، و الاستعداد الموضوعي المتمثل في الاعتقاد في الشعر و جدواه. و لكن حازما يضيف هنا عاملا حاسما يوقف عليه نجاح العملية الإبداعية جميعها و هو <<ما تدعم به المحاكاة و تعضد مما يزيد به المعنى تمويها، و الكلام حسن ديباجة من أمور ترجع إلى لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب>>. (1)

و إذا فقضية المحاسن التأليفية هي ما يرتبط أساسا ببنية الألفاظ في ذاتها، و ما يرتبط بالعلاقة القائمة بين الألفاظ فيما بينها و ما يتعلق ببنية التراكيب و العبارات فيما بينها و هي المعبر عنها بالأسلوب. و أما كلمة (معنى) فالمقصود بها في هذا النص قضية التراتب في المعاني المخيلة من حيث إن ثمة المعاني الشريفة و ثمة المعاني الأشرف، و الأقل شرفا الخ ...

و ذلك تأسيس من حازم على أن فكرة المعاني و الألفاظ و علاقتهما ببعض ترتد في أصلها الفلسفي إلى ثنائية الصورة و المادة و ما بينهما من علائق. و قد يكون المراد هو المعاني الثواني التي تعضد بها المعاني الأول. و هذا أرجح، و لا يناقض الفكرة السابقة إذ تورد المعاني ثم تجلى و تؤكد، و تعضد بمعان هي من جنسها، لتقوية التخييل و التصوير، لا بقصد رسم معان جديدة مستقلة.

وغير مفهوم حقا ما ذهب إليه بعض الباحثين من أن مشكلة اللفظ والمعنى عند حازم لم تشغل شيئا من المكانة التي وجدت عند عبد القاهر ؛ لأنه يتناولها متصلة بفكرة المحاكاة دون أن يقوم في ذهنه إمكان النظر إلى الألفاظ على أنها أصوات وأصداء . وهو يضع المسألة – في رأيه – من أول الأمر على أنها مسألة (المعنى والعبارة) (2) ويستشهد الدكتور شكري محمد عياد لما يذهب إليه بنص حازم الذي يشبه فيه المعنى في عبارته الشعرية بالشراب في آنيته الزجاجية (3)

فإذا كان ما يراه الدكتور عياد صحيحاً فما قوله في بقية نصوص المنهاج والتي بحث فيها حازم علاقة الألفاظ بالمعاني بدءاً بمستوى الألفاظ في دلالاتها الخام أي ىدلالاتها المعجمية البحت مرورا بمستوى الألفاظ في تركيبها البسيط بالمعاني الجزئية إلى عملية نظمها نحوياً لتساوق المعنى وصولا إلى مستوى وجوب مراعاة الأفاظ وهي في الاسلوب (نظم المعاني) إنتهاء بعلاقة تلك اللألفاظ بالمعنى السياقي . (4)

وإنما الصحيح هو أن حازما كان قد تناول الألفاظ في علاقتها بالمعاني في مستويات متنوعة وبكيفيات ومن مداخل مختلفة كانت فيها علاقة المعنى بالألفاظ في العبارة بعضها .

1- المنهاج، المصدر نفسه، ص 121.

2- كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، تحقيق وترجمة ودراسة الدكتور شكري محمد عياد، دار الحكمة للطباعة النشر ، ط 1 ، 1967 ، ص 256 وهامشها .

3- المنهاج ، مصدر سابق ص 118

4- يمكن الرجوع إلى المنهاج للوقوف على بعض النصوص التي أغفلها الدكتور عياد وكان حازما قد حسم خلالها نظرته إلى الألفاظ في علاقتها بالمعاني مثلا - لا على سبيل الحصر – في ص 119 ، 123 ، 222 ، 287 هذا عدا ما أحال فيه حا زم على القسم المفقود من المنهاج ، ولعله أهم جزء في المنهاج كله بما تضمنه من رؤية لغوية لا شك كانت متميزة وجد متطورة كما يفهم ذلك من الأقسام المتبقية من المنهاج .

وليس من شك في أن حازما كان قد وظف لفظة (العبارة) بشكل مكثف خلال المنهاج ولا غرو في ذلك فمحاور المنهاج كله وموضوعاته إنما هي في القول الشعري ، وصياغة العبارة الفنية إلا أن ذلك لا يعني أن حازماً (لم يقم في ذهنه إمكان النظر إلى الألفاظ على أنها أصوات وأصداء).

ولكن المقارنة الجزئية بين بعض النصوص دون كلها ، وقراءتها معزولة عن سياقاتها كانت دائماً وراء مثل تلك الأحكام .

ولاشك في أن جدلية (اللفظ / المعنى) في القول الشعري المخيل هي بعض مما أوحى لحازم أعماله ؛ بل إن هذه الدراسة لتذهب إلى حد اعتبار أن حازما إنما كان يستهدف بعمله كله تصحيح ما كان النقاد والبلاغيون قبله قد دأبوا على تغييبه في هذه القضية بالذات ، وهو النظر إلى اللفظ والمعنى في مستويات مختلفة . ودليل ذلك تخصيص حازم لأزيد من مئة وثمانين صفحة من المنهاج لبحث المعاني في كل المستويات الممكنة بدءاً من مستوى العلاقة بين الدوال والمدلولات ، ومحاولة ضبط العلاقة المنطقية بين اللفظ والمعنى ووقوفه في كل مرة تقريباً لتعقب أوهام السابقين من النقاد كما في تشنيعه على (أرداف الفصاحة) في قياساتهم اللغوية الفاسدة (1)

و لا غرابة –بعد هذا- أن نجد حازما يخصص لهذه المسألة وحدها ـ نعني المحاسن التأليفية –قسما خاصا من مؤلفه (المنهاج) هو قسم المباني يبسط فيه كل مـا يتعلـق باللفـظ و التركيب و الأسلوب في العملية الشعرية؛ و لكنه يلمع في غير ما موضـع مـن (المنهـاج)، و بخاصة في قسم المعاني إلى شيء من ذلك.

و كعادته يؤثر حازم –في كلامه عن المحاسن التأليفية- البدء من رأس الموضـوع. و قبل أن يفرع الحديث في قسم المباني المخصوص لذلك، يشير في قسم المعاني إلى أن: <<العرب انتهت من إحكام الصنعة الجديرة بالتأثير في النفوس إلى ما لم تنته إليه أمة من الأمم، لاضطرارهم إلى التانق في تأسيس مباني كلامهم و إحكام صنعته>> (2). و اضطرارهم الوارد في نص حازم نابع من اتخاذهم للكلام المحكم نظما و نثرا للوعظ، و الحض على المصالح؛ فالتأنق في مباني الكلام و صناعة الأقوال مرتبط بهدف واضح هو التأثير في النفوس و الحض على المصالح بالإنهاض إلى أو التنفير من الشيء. و هذا عينه ما يستهدفه نظم الشعر و صناعة المحاكاة.

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 180.

2- المصدر نفسه، ص 122.

فإذا سئل حازم عن هذا الذي اختص به كلام العرب فلا يوجد في غيره من ألسن الأمم ما هو؟، كان جوابه: << فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع و القوافي؛ لأن في ذلك مناسبة زائدة. و من ذلك اختلاف مجاري الأواخر، و اعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، و نياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها؛ لأن ذلك تحسينا للكلام بجريان الصوت في نهاياتها؛ و لأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة و استجداد لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال؛ و لها في حسن إطراده في جميع المجاري على قوانين محفوظة قد قسمت المعاني فيها على المجاري أحسن قسمة، تأثر من جهتي التعجيب و الاستلذاذ / للقسمة البديعة و الوضع المتناسب العجيب. فكان تأثير المجاري المتنوعة و ما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين واقع المسموعات من النفوس، و خصوصا في القوافي التي استقصت فيها العرب كل هيئة تستحسن من اقترانات بعض الحركات و السكنات و الحروف المتماثلة المصوتة و غيرالمصوتة ببعض، و ما تتنوع إليه تلك الاقترانات من ضروب الترتيب>> (1). و كل هذا مما لا وجود له في كلام الأمم الأخرى كما شهد به أبو نصر الفارابي. و يفهم من نص حازم هذا أن المحاسن التأليفية تضم إلى العناية بتشكيل الحروف و الكلمات و التراكيب و الأساليب قضية أخرى تتعلق كل التعلق بالشعر من حيث هو شعر بائن عن الأقاويل غير الشعرية؛ و من حيث هو محاكاة بالمفردات و التراكيب المنظومة بكيفيات خاصة، و في أساليب مخصوصة. و نعني بها قضية الوزن.

و مهما يكن من أمر، فهذا النص لحازم يتناول التركيز على تماثل المقاطع في الشعـر، و على القوافي مما له صلة بدراسة الأوزان في نفسها، و في علاقتها بالمعاني و من ثم تأثيرها أو زيادة ذلك في النفوس. و سيجيء الكلام عنه لاحقا.

أ)- التأليف في الألفاظ و التراكيب: -و لأن حازما يؤمن بأن العملية الإبداعية في الشعر كل مركب من عمليات متداخلة و متقاطعة فيما بينها، و تنطلق من ثلاثة محاور أساسية لترتد إليها هي: الشاعر، و العمل الشعري، و المتلقي للشعر كان كلامه في كل مرة لا ينفك يدور حول هذه المحاور. و إذا تداخل الكلام فيها في بعض الأحيان فتلك ضرورة يقتضيها توضيح الموضوع و بسطه. و لذلك فحازم يبدأ قسم المعاني بالحديث عن الشاعر و أنـواع الشعـراء و أنهم مراتب، ثم يورد كيفية التأهب للنظم موص للشعراء بالعمل بما جاء في وصية أبي تمام لتلميذه البحتري (2)، و لكنه يراها ناقصة فلذلك هو يصلها بما هو تكميل لها، فيتكلم عن مقاصد الشعر و جهاتـه، و يخص بعد ذلك موضوع اللفظ و التركيب بالحديث فيقول في معلم دال

1- المنهاج، المصدر نفسه، ص 123.

2- المصدر نفسه، ص 203.

على طرق العلم بتحسين هيآت العبارات و التأنق في اختيار موادهـا، و إجـادة وضعهـا و رصفها: << و التهدي إلى العبارات الحسنة يكون بأن تكون للشاعر قوة يستولي فكره بها على جميع الجهات التي يستكمل حسن الكلام بالترامي به إلى كل جهة منها و التباعد عن الجهات التي تضادها. و تلك الجهات هي اختيار المواد اللفظية أولا من جهة ما تحسـن في ملافـظ حروفهـا و انتظامهـا و صيغها و مقاديرها و اجتناب ما يقبح في ذلك و قد تقـدم، و اختيارها أيضا من جهة ما يحسن منها بالنظر إلى الاستعمال و تجنب ما يقبح بالنظر إلى ذلك و اختيارها بحسب ما يحسن منها باعتبار طريق من الطرق العرفية و تجنب ما يقبح باعتبار ذلك>> (1).

فأما ما يخص الألفاظ فتفصيل القول فيه يبدو انه ضاع بضياع القسم الأول من المنهاج. و قد لاحظ المحقق ذلك. على أن حازما يعول في انتقاء الألفاظ التي هي مواد الشاعر التشكيلية الأساسية و على قوة فكر الشاعر التي تمكنه من عمليتي الانتقاء و التشكيل كليهما. و مراعاة مختلف الاعتبارات التي لأجلها يختار اللفظ، و يسمي هذه الملكة في الشاعر (قوة التهدي).

كما على الشاعر مراعاة تأليفه للكلام، و ذلك بالنظـر في حـروف الكلمـة الواحـدة، و تجاور الكلمات داخل العبارة الواحدة؛ و مراعاة التباعد في مخـارج الحـروف في الكلمـة، و حسن الترتيب و خفته داخل العبارة، و كذا تجانس الكلام، و تجنب الجمـع بيـن المبتـذل و الحوشي من الألفاظ في موضع واحد، يقول حازم: << و منها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات، أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها، و منها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها>> (2).

و حازم حين يدعو الشعراء لالتزام هذه الحدود و المعايير التي يرسمها لهم، يضمن ذلك دعوته للنقاد بأن يراعوا كل ذلك في عمليات تقييمهم للشعر و كأنه يستبق الزمن فيوطئ الطريق للدرس اللساني الحديث، و يمهد للتحليل السيميائي للنصوص.

و يقر القرطاجني بوجود مرحلة في الإبداع نابعة من كيفيات تأليفية لا يمكن تعليلها و لا تتضح الرؤية فيها للناقد مهما كان مقتدرا. تماما كما في تأليف الكلام فقد تنعدم أغلب الصفات التي تشترط في حسن تأليفه، و مع ذلك توجد الكلام متلائمة التأليف، و ليـس ذلـك إلا لنسبـة و تشاكل لا يقدر على التعبير عن كنهه، و ذلك أمر ملحوظ في الفنون كالرسم و الموسيقى. (3)

1- المصدر نفسه، ص 222.

2- المصدر نفسه، ص 222.

3- المصدر نفسه، ص 223.

و لقد يتوهم الباحث أول الأمر أن حازما يجتر رأيا لابن طباطبا في القول بالمتناهي في الحسن من القول. أو أن حازما يعيد القول بمنطقة (اللا تعليل) التي أوصل إليها نقد الآمدي أو أنه يقول بالمعجز على غرار باحثي الإعجاز من النقاد. إلا أن القول من حازم لا يمكن فهمه على وجهه الصحيح إلا بالرجوع إلى مصادر الفكر الفلسفي لحازم. تلك المصادر الأرسطيـ ـة و التي نفترض أنه استفاد منها من خلال قراءاته لابن رشد و التي تؤمن في جوهرها بأن لكل معلول علة، و تربط جميع الأشياء في الوجود بأسبابها التي تكمن وراءها؛ و لكنها تؤمن كذلك بأن هناك جواهر مفارقة للمادة، و مفارقة للجواهر الجزئية المفردة (1). و كذلك هي تؤمن بوجود عقل منفعل، و عقل فاعل. و على ذلك لا يمكن أن تكون المعرفة استدلالية كلها؛ لأننا لا نستطيع أن نبرهن كل شيء. و كل برهان يستند إلى أوليات لا يمكن برهنتها. بل هي مستغنية عن أن تبرهن، و العقل الفاعل وحده الذي يمكنه أن يمدنا بإدراكها.

و لأن هذه الزاوية في الفلسفة الأرسطية هي التي أتاحت لابن رشد القول بالتوفيق العقلاني بين العقل و الوحي مع تقديم العقل طبعا، جاز حينئذ الافتراض بأن حازما –و هذا رأي- رشدي الطرح؛ لأننا نجد حازما ينتقص في أكثر من موضع من المنهاج الطرق التي تناول بها أولئك النقاد مواضيعهم البلاغية و النقدية.

1- جميل صليبا، تاريخ الفلسفة العربية، مرجع سابق، ص 71، و ص 494 و ما بعدها.

و مهما يكن فحازم يوجب على الشاعر كذلك ترك التكلف في العبارة، و اعتماد التسهيل بالابتعاد عن الألفاظ الوعرة، و الشق في التنقل فيما بين الكلمات على السامع. مع مراعاة مطابقة اللفظ للمعنى. و إجمالا يرى حازم أن يكون اللفظ بالنسبة للمعنى: << تابعا له جارية العبارة من جميع أنحائها على أوضح مناهج البيان و الفصاحة>> (1).

و يعرض حازم لبعض الوجوه و الأسباب التي لأجلها يجيء الكلام متكلفا، حتى يتجنبه الشاعر أثناء نظمه، ثم يعود للكلام في حسن الوضع و المبنى، ووجوب تجنب ما يقبح من ذلك فيؤكد على حسن التجاور فيما بين الكلم، و التماثل في مواد الألفاظ أو في صيغها أو مقاطعهـا: وكعدم الإملال بالزيادة على قدر الحاجة من كل ما يستحسن (2). و جماع القول عند حازم في تأليف العبارة: أن تكون مستعذبة جزلة ذات طلاوة: << فالاستعذاب فيها بحسن المواد و الصيغ و الائتلاف و الاستعمال المتوسط، و الطلاوة تكون بائتلاف الكلم من حروف صقيلة، و تشاكل يقع في التأليف ربما خفي سببه و قصرت العبارة عنه. و الجزالة تكون بشدة التطالب بين كلمة و ما يجاورها، و بتقارب أنماط الكلم في الاستعمال>> (3). وواضح مما سبق إيراده و من هذا النص أن حازما في نصه على ما يتعلق باللفظ و العبارة إنما يتكئ غير قليل على التراث النقدي السابق عليه من لدن الجاحظ إلى عبد القاهر الجرجاني، و يؤكد على ما أكد عليه نقاد العربية.

و قد أشار إلى ذلك بعض الباحثين (4) إلا أن مزية حازم تكمن في ربطه تأكيده ذلك على المحاسن التأليفية في عملية المحاكاة، بأثرها في تشكيل المحاكاة و صنعها مما يجعلها أنفذ في عملية التأثير في المتلقي، أي بتركيزه عل الجانب النفسي للمسألة. و الفارق بين بين رؤية النقـاد في هذه القضيـة و بين رؤية حازم، ففي حين يتناول النقـاد القدامـى قضايـا اللفـظ و التركيب، و يقفون بهما عند الحدود الجمالية المحض يذهب حازم بعيدا، و صريحا بربطه بين الجمالي و النفسي؛ و ذلك من خلال النظر في اللفظ في نفسه، و في علاقته بالألفاظ المجاورة له، و في علاقته بالأسلوب، و في علاقته و علاقة كل التركيب بالمتلقي و مدى التأثير فيه.

وغني عن البيان إن قول حازم بعلاقة اللفظ وكل التركيب بالمتلقي ومدى التأثير فيه هو قول بالضرورة بالعلاقة بين اللفظ والمعنى في المستويات الثلاثة أي في ذهن المبدع ، وفي الخطاب المبدع ،وعلى مستوى الإفهام والتلقي. ولكن كيف تناول حازم هذه القضية في مستوياتها المختلفة ؟ وكيف تجاوزها للقول بالعلاقة بين العبارة الشعرية والمعنى الشعري المخيل ؟ الواقع إن ذلك هو ما استغرق جملة نصوص المنهاج أو كاد .

و تلك إذا هي فكرة حازم فيما يلزم الناظم أن يلتفت إليه و يتفقده أثناء محاكاته، و نظمه مما يتعلق بالألفاظ و التراكيب. على أنها مسألة حرية بدرس أوسع لو أتيح للقسم المفقود من المنهاج أن يظهر للوجود.

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 223.

2- المصدر نفسه، ص 224.

3- المصدر نفسه، ص 225.

4- إحسان عباس، تاريخ النقد العربي/ مرجع سابق، ص 545.

ب)- الأساليب: و مع أن حازما يخصص لموضوع الأسلوب القسم الرابع كله من المنهاج، إلا أنه يتناول في المنهج الأول منه الحديث عن الطرق الشعرية و أنها جد و هزل، و يجعل المنهج الثاني خاصا بالفنون و الأغراض الشعرية، ليجيء المنهج الثالث خاصا بالأساليب الشعريـ ـة، و أنحائها التي تترامى إليها. و يتناول المنهج الرابع –و هو ختام (المنهاج)- المنازع الشعريـ ـة، و طرق المفاضلة بين الشعراء.

و نشير إلى أننا لا نميل في هذا الموضع إلى الحديث عن الأسلوب كما ورد عند حازم بكل زخمه إذ المقام لا يتسع لذلك أولا؛ و لأن ما يعنينا ههنا من ذلك هو كون حديث حازم عن الأسلوب ياتي في سياق كلامه عن المحاسن التأليفية التي نحن بصددها. و ما هو شديد العلقة بموضوعنا من مواضيع الأسلوب الثرية في القسم الرابع من المنهاج هو ما ورد في المنهج الثالث منه.

فبعد أن يقسم حازم الأساليب الشعرية إلى ثلاثة أقسام فيجعل منها الأسلوب الخشن و الأسلوب الرقيق، و الأسلوب المتوسط بين الرقة و الخشونة. يفرع الأساليب المحتملة من عمليات التركيب بين الأنواع الثلاثة الأساسية إلى عشرة أنواع أسلوبية جديدة. و يتجه إلى المتلقي في كلامه عن الشعر و أنه موجه إلى الجمهور، فيشير إلى أن أحوال الجمهور النفسية متنوعة هي كذلك و على هذا يتوجب في أسلوب الشاعر أن يراعي فيه مناسبته لتلك الأحوال. يقول حازم: << لما كان الناس بحسب تصاريف أيامهم و تقلب أحوالهم كأنهم ثلاثة أصناف 1- فصنف عظمت لذاته، و قلت آلامه حتى كانه لا يشعر بها. 2- و صنف عظمت آلامه، و قلت لذاته حتى كأنه لا يشعر بها. 3- و صنف تكافأت لذاتهم و آلامهم، و كانت أحوال الصنف الأول أحوالا مفرحة و أحوال الصنف الآخر أحولا مفجعة، و أحوال الصنف الوسط في كثير من الأمر شاجية وجب أن تكون الأقاويل منقسمة بهذا الاعتبار بحسب البساطة و التركيب إلى سبعة أقسام 1- أقوال مفرحة. 2-و أقوال شاجية. 3- و أقوال مفجعة. 4- و أقوال مؤتلفة من سارة و شاجية. 5- و من سارة و مفجعة. 6- و من شاجية و مفجعة. 7- و مؤتلفة من الثلاث. و كانت النفوس تختلف فيما تميل إليه من هذه الأقسام بحسب ما عليه حالها، فإنها ليست تميل إلا إلى الأشبه بما هي فيه، فيجب أن يمال بالقول إلى القسم الذي هو أشبه بحال من قصد بالقـ ـول و صنع له، و إن لم يقصد به قصد إنسان فليقتصر به على ذكر الأحـ ـوال السارة المستطابـ ـة و الشاجية، فإن أحوال جمهور الناس و المتفرغين لسماع الكلام حائمة حول ما ينعم أو يشجو>> (1).

و من النص يتضح تعليق حازم للأسلوب بمدى ملاءمته للنفوس المتجه به نحوها. تلك الملاءمة التي تراعي لدى البسط الأحوال السارة، و لدى الرقة الأحوال الشاجية، و تراعي حين

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 357/356.

الألم الأحوال الفاجعة. و يبسط حازم فكرته عن ملاءمة الأسلوب لأحوال النفوس بالأمثلة فالمستطاب هو وصف المدركات الحسية كالعناق و اللثم، و الماء و الخضرة، و النسيم و الخمر و الغناء ... الخ. أما الأحوال الشاجية فتتعلق بالألم بعد السرور و اللقاء/ و الجور بعد العدل ... الخ. و أبو الطيب المتنبي مبرز في وصف هذا النوع من التنقل في الأحوال. و الأحوال المفجعة هي وصف ما يلحق العالم من فساد و فناء ... و على الشاعر أن يرواح بين المعاني فلا يستمر على نوع واحد منها، فذلك أروح للنفوس. كما يمكن المراوحة بين المعاني الخطابية و المعاني الشعرية –مع ما في ذلك من صعوبة- لارتياح النفوس للنقلة. إلا أن أبا الطيب كان العلم في الجمع بين المعاني و المعاقبة بين الشعر و الخطابة. (1)

و من نافلـة القول ربط حـازم للأسلـوب بالمعاني من حيث هي التي تتشكل منها المقاصـد، و الأغراض الشعرية. و حينئذ فالأسلوب يكون هو عمليات الاستمرار في محاكاة تلك المعاني أو النقلة من بعضها إلى بعض أو الإطراد فيها و ذلك: << لان الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول و كيفية الإطراد من أوصاف جهة إلى جهـة. فكان بمنزلـة النظم في الألفـاظ الذي هو صـورة كيفية / الاستمرار في الألفـاظ و العبارات و الهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض و ما يعتمد فيها من ضروب الوضع و أنحاء الترتيب>> (2). و على هذا الأساس وجب على الشاعر أن يراعي هذا الأسلوب في حسن اطراده، و تناسبه، و كيفية الانتقال به من جهة إلى جهة، و من مقصد إلى مقصد تماما كما يراعي في النظم حسن الإطراد و غير ذلك من محسنات النظم. و لكن أهم ما يتوجب على الشاعر ملاحظته في الأسلوب و في النظم هو ما يمكن أن يجعلهما مخيلين للأحوال المقصود تخيلها ثم محاكاتها كحال الرقة أو الغلاظة أو غير ذلك. و لكن ما هي هذه الأمور التي تجعل النظم و الأسلوب يخيلان الأحوال؟ يرى حازم: << فإن النظام اللطيف الماخذ، الرقيق الحواشي. المستعمل فيه الألفاظ العرفية في طريق الغزل، تخيل رقة نفس القائل، و لو وقع ذلك مثلا في طريقة الفخر لم تخيل الغرض، بل تخيل ذلك الألفاظ الجزلة و العبارات الفخمة المتينة القوية؛ و كذلك لطف الأسلوب و رقته يخيلان لك أن قائلة عاشق، و خشونة الأسلوب و جفاؤه لا يخيلان ذلك نحو أسلوب الفرزدق في النسيب>> (3). و لاشك يبدي حازم ملاحظة نفسية أصيلة مما يتعلق بالأسلوب و هي وجوب ملاءمته للغرض المراد المحاكاة فيه و ذلك يتسنى باستعمال العرف و عدم الخروج عن المألوف في بناء العبارة الشعرية في الثقافة الشعرية العربية. على أن حازما سيتابع حديثه عن الأسلوب بتفصيل أوسع في مبحث الأوزان الشعريـة. و خلال هذا المبحث يبدو جليا ربط حازم لقضايا الأسلوب بقضايا الوزن و الأيقاع الموسيقـي و الشعري و تلك ملاحظة كان قد سبق إليها بعض الباحثين. (4)

1- المصدر نفسه، ص 363/357.

2- المصدر نفسه، ص 363.

3- المنهاج، المصدر نفسه، ص 364.

4- جابر عصفور: مفهوم الشعر، مرجع سابق، ص 365.

و حازم حين يربط درسه في المحاسن التأليفية بقضايا الوزن و الإيقاع يكشف عن ثقافة موسيقية عالية، و يدل في الوقت نفسه عن مدى إفادته من الدرس الموسيقي لدى الفلاسفة المسلمين (1)، كما يكشف لنا إضافة إلى ذلك اتكاءه بشكل واضح على أفكار ابن رشد الذي عايش مثله الموشح الأندلسي؛ فكان أن تماثل كلامهما في الموضوع في أغلب جوانبه –كما سيتضح- و لكن حازما كعادته لا يحيل على أبي الوليد للأسباب التي أسلفناها.

ج)- الوزن، و قيمة الإيقاع الموسيقي في كمال المحاكاة:

لقد سبق القول بأن حازما استطاع تجاوز النقاد القدامى في تعريفاتهم –على اختلافها- للشعـر و انه حينما عرف الشعر بتعريفه له أشمل تعريف و أقربه إلى كنه الشعر و حقيقتـه؛ و ذلك حين اعتبر جوهر الشعر هو المحاكاة و التخييل. و أما شمولية تعريفه للشعر فتأتي من كون حازم لم يسقط ما قال به أولئك النقاد من أن الشعر كلام موزون مقفى، و إنما اعتبر الاقتصار في حد الشعر على ذلك قصورا في فهم ما هية الشعر.

و حين لم يغفل حازم ما لجانب الوزن و القافية من أهمية في تشكيل القول الشعري لم يقف عند هذا الحد و حسب؛ و إنما ذهب كما سيتضح بعد –إلى أن دورا خطيرا سيناط بالجانب الموسيقي و الإيقاعي في بناء المحاكاة، و جعلها قادرة على تحقيق الغاية المرجوة منها و هي التحسين و التقبيح و التأثير في المتلقى. و أن الأوزان هي مما يقوم عليه الشعر، و بل إن حازما

يعدها من جملة جوهر الشعر؛ و ذلك أنه: << كلما وردت أنواع الشيء و ضروبه مترتبة على نظام متشاكل و تأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس و إيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له>>. (2) فكأن حازما يقول بالغريزة الموسيقية للإنسان. و في الحق فإن خلفية هذا النص الفلسفية ترتد لا إلى ابن سينا و حسب حين عرف الموسيقى بأنها: << علم رياضي يبحث فيه عن أحوال النغم من حيث تأتلف و تتنافر ...الخ ...>> (3). و لا إلى الفارابي حين أفاض في الكلام عن فكرة التناسب في الأصوات خلال دراساته الموسيقية الفذة؛ و إنما تعود الخلفية الفلسفية لهذا النص و ما يعضده من نصوص مشابهة إلى مدارس فلسفية قديمة كالفيثاغورية و الرواقية و بخاصة المذهب الذري. فكأن حازما يجعل من النظـام و التشاكل و التأليف المتناسب أصلا في حقيقة الأشياء يفرض قيمة الشيء و الانتباه إليه.

1- لخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، مرجع سابق، ص 180.

2- المنهاج، مصدر سابق، ص 245.

3- ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تح زكريا يوسف، الأميرية ط1، 1963، ص 9.

و أما الوزن كما يراه حازم فـ:<< هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات و السكنات و الترتيب ...>> (1). و لحازم تعليل في وجود الأوزان في أشعار العرب، و اختصاصها دون سائر الأشعار بالغناء في ذلك، مفاده أن العرب احتاجت إلى الأوزان في التفريق بين المعاني و تحسين نهايات الكلمة،و طلبا للنظام الملذوذ للنفس. (2)

و يدرس حازم الأوزان دراسة مستفيضة يخصص لها جزءا من المنهج الثاني من قسم المباني، و المنهج الثالث منه بأكمله، مدللا بذلك و خلاله على أهمية مراعاة الأوزان في عملية الإبداع الشعري. فلقد درس حازم العروض دراسة جديدة مبنية على ثقافة موسيقية لم تتح لسابقيه من النقاد؛ و لذلك ما وجدناه يعلق كمال المحاكاة على العلم بخصائص الأوزان. و لذلك نفسـه، هو يحمل على العروضييـن في غير ما موضـع من هذا المبحـث، و ينعتهم بالقصور، و الخلط و على هذا هو يستدرك عليهم ما فاتهم؛ بل قد يصل به الأمر إلى حد التشنيع عليهم، و نعتهم بالجهل: << إذ كانوا جهالا بطرق التناسب و التنافر حتى إنهم جزؤوا كثيرا من الأوزان تجزئة وقعوا بها في حيز الوضع المتنافر>> (3). أما هو فقد أبان عن البحور العربية الحقيقية، و بين خصائص كل بحر، و علاقته بالأغراض، و غير ذلك من المباحث المتصلة بالوزن و القافية.

على أن ما يشد الباحث من ذلك هو حديث حازم عن علاقة الوزن بالمعنى من حيث تناسبهما، و من حيث إن كل وزن يحمل خصائص مائزة له، تجعله مشحونا بطاقة تعبيرية إضافية يمكن لها أن توطئ للمعاني المراد تخييلها. ذلك لأن: << أوزان الشعـر منهـا سبـط،
و منها جعد، و منها لين، و منها متوسطات بين السباطة و الجعودة، و بين الشدة و اللين و هي أحسنها ...>> (4). و هذه ليست دعوى يدعيها حازم في وصفه الأوزان، و إنما هي حقيقة مستنتجة أوصل إليها الاستقراء: << فمن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض ...>> (5). و على هذا الأساس استطاع حازم أن يقرر للبحور الشعرية أوصافا يعضدها الاستقراء و الملاحظة: << فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء و قوة، و تجد للبسيط سباطة و طلاوة. و تجد للكامل جزالة و حسن إطراد، و للخفيف جزالة / و رشاقة و للمتقارب سباطـة و سهولة. و للمديـد رقة و لينا مع رشاقة. و للرمل لينا و سهولة. و لما في المديـد و الرمل من اللين كانا أليق بالرثاء و ما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر ...>> (6). ليس هذا و حسب؛ و إنما حينما نجد الفارابي يعتقد بأن اليونانيين هم وحدهم

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 363.

2- المصدر نفسه، ص 124.

3- المصدر نفسه، ص 231.

4- المنهاج، مصدر سابق، ص 260.

5- المصدر نفسه، ص 268.

6- المصدر نفسه، ص 269.

دون سواهم من الأمم من يخصص لكل غرض وزنا (1) نجد حازما يعتقد أن ذلك من خصائص الأشعار العربية كذلك. و لذلك فهو يدعو لالتزام ذلك و مراعاته، و عدم الخروج عليه لأنه رأى –من خلال الاستقراء لأشعار العرب أن أكمل المحاكاة، و أتم الأشعار و أحراها بالتأثير المرجو ما جرى هذا المجرى. و هذا مما يدعم القول بأن حازما قرأ أرسطو بأرسطو، و عول على الاستقراء في الشعر العربي بنفسه، و أنه لم يعول كثيرا على ما قال به شراح أرسطو.

- نعم لقد قال ابن سينا و ابن رشد كلاهما بالمناسبة بين الغرض و الوزن الذي ينظم فيه إلا أن عملية الموازنة بين مباحثه في القافية و بين ما قرراه فيها لا يترك مجالا للشك في أن حازما –و إن أشار إلى أن ابن سينا قد قال هو كذلك به- كان يصدر في نقده و بحثه من جهده الخاص. و ثقافته النقدية، و لو أن حازما كان قال في القافية بما قاله فيها الفلاسفة المسلمون لما كان لنقده كل هذا التميز و كل هذه الفرادة؛ فالناظر في حدودهم للقافية يقف على اضطراب في مفهومها و سوء فهم لحقيقتها.

- و حينئذ تصبح إحالة حازم في كل مرة على أبي علي بن سينا واضحة المقصد (2). و لا علينا من ذلك الآن، فحازم يرتب على مبحثه آنف الذكر رأيا نقديا يتسم بكثير من العلميـة و بكثير من الشجاعة الأدبية، و بعيدا عن كل تردد في الموازنة بين شعر و شعر، و بين شاعر و شاعر، حين يقول: << فيجب لما ذكرته أن يعتبر الكلام الواقع في كل عروض بحسب ما أعتيد فيه أن يكون نمط الكلام عليه، و ألا يفضل شاعر وجدت له قصيدة في الطويل و الكامل مائلة إلى القوة على شاعر وجدت له قصيدة في المديد أو الرمل مائلة إلى الضعف...>>(3).

و حين يقول حازم بالمناسبة بين الوزن و الغرض الشعري، و يؤكد على محاكاة المقاصد الشعرية بما يناسبها من الأوزان، و بما يخيلها للنفوس فبناء على ملاحظته للفروق بين الأوزان الحاصلة من تركيب كل وزن من متحركات و سواكن مختلفة في العدد، و في نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، و في وضع بعضها من بعض و ترتيبها، الخ ... من الفروق القائمة بين الأوزان، و التي تقتضي ميزة في السمع و صفات تخص كل وزن في الأسماع كالرصانة و الطيش، و البساطة و السهولة، و الجعودة و التوعر و البهاء و الحقارة و غيرها (4). يقول حازم: << و لما كانت أغراض الشعر شتى، و كان منها ما يقصد به الجد و الرصانة و ما يقصد به الهزل و الرشاقة، و منها ما يقصد به البهاء و التفخيم و ما يقصد بـه الصغـار و التحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان و يخيلها للنفوس ...>> (5).

1- رسالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن فن الشعر لأرسطو. مرجع سابق، ص 152.

2- المنهاج، مصدر سابق، ص 266.

3- المصدر نفسه، ص 270.

4- المصدر نفسه، ص 266.

5- المصدر نفسه، ص 266.

و من نافلة القول إن حازما تجاوز كل من سبقه في مباحثه في القافية حين تناولها من جهاتها الأربع: جهة التمكن، وجهة صحة الوضع، وجهة التمام وعدمه، وجهة ملاءمتها للسمع ووقعها في النفس وما يعتبر في ذلك. والمطلع على كيفية دراسة حازم للقافية يخيل إليه انه لم يترك صغيرا ولا كبيرا مما يتعلق بها إلا فصل فيه القول ووجه إلى ما يحسن من ذلك مما ينكر. ولا شك أن حازما – مع تفريعه لقضايا القافية – كان ينظر في التراث النقدي والعروضي العربي، ويعتمد غير قليل على سابقيه إلا أن مبحثه في القافية من جهة اعتناء النفس بها كان طريفا. يقول حازم <<فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها واشتهار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح فانه يجب ألا يوقع فيها إلا ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض، و أن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة و الألفاظ الكريهة و لا سيما ما يقبح من جهة ما يتفاءل به>> (1). و تلك قضية ما فتئ حازم –كما رأيناه في غيرها من القضايا- يلح عليها إيمانا منه بأن العملية الإبداعية كل مركب من القضايا و العمليات الفنية يقصد بها في نهاية المطاف متلقي العمل المحاكى. و أن الخطاب الشعري، تتشكل فنيته من العناية بجميع مكوناته.

إن نفاذ بصيرة حازم في هذا الموضع بالذات واضح، و دقة النتائج التي كان قد توصل إليها في هذا الموضوع تعكس ما كان يتمتع به هذا الناقد الفذ من قدرات في دقة الملاحظة العلمية، و قوة على الاستقراء لا تكل، إلى جانب القدرة الفائقة على استحضار تراثه الشعري و الفكري في كل مناسبة يحتاج فيها إلى ذلك، هذا مع رهافة في الإحساس لا تخطئ تلمس الجمال و تحسسه.

و في الجملة، إنها مجموعة من القدرات النادرة يعكسها ما كان توصل إليه حازم من نتائج في بحوثه النقدية و البلاغية؛ بل يعكسها مدى حضور هذه النتائج في كل مرة في كثير من آراء النقاد و الباحثين المحدثين. (2)

1- المنهاج مصدر سابق ، ص 275.

2- يمكن –في هذا الصدد- الوقوف على أخذ فكرة التناسب بين الأغراض و الأوزان عند صاحب كتاب <<المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها>>. و مع احتمال أن صاحب المرشد يكون قد استفاد الفكرة من شراح أرسطو و بخاصة ابن سينا و ابن رشد إلا أن بسط الفكرة و التمثيل لها و التوسع فيها إنما كان على يد حازم. و مع أن تحقيق (المنهاج) لم يتم إلا في 1964 كما هو معلوم، و ان أول طبعة (للمرشد) كانت لجزأيه الأول و الثاني سنة 55 في القاهرة و قد قدم له الدكتور طه حسين و أثنى عليه كثيرا، ثم طبع كاملا في الكويت في 90/89.

مع ذلك فإنه لا يستبعد أن يكون الدكتور عبد الله الطيب قد اطلع على مخطوط المنهاج و استفاد و إلى حدود بعيدة مما كان يراه حازم أصلا، و سيبقى مع ذلك للدكتور عبد الله فضل التوسع و التدليل على صحة ما كان يقول به أرسطو و أفاض فيه حازم.

و معلوم أن الفكرة المحورية لهذا الكتاب (المرشد إلى فهم أشعار ...)هي محاولة ربط البحور الشعرية العربية و إيقاعاتها بالأغراض التي تقال فيها و التدليل على ذلك بكل ما أمكن.

مهمة الشعر، و غاية المحاكاة:

و – لاشك أن النقاد العرب القدامى قد أظهروا اهتماما خاصا بالشاعر و شعره لإيمانهم بقدرة الشاعر و إمكانيات شعره في التأثير في النفوس و توجيهها؛ بل لقد ذهب بعضهم إلى القول بتعدد مهام الشعر، و تنوع آثاره؛ لأنه ديوان العرب، و حافظ علومها، و مستودع أخبارها. يقول ابن قتيبة في فصل بعنوان: ميزات الشعر على غيره في مؤلفه (الصناعتين): <<ليس يؤثر في الأعراض و الأنساب تأثير الشعر في الحمد و الذم شيء من الكلام، فكم من شريف وضع، و خامل دنيء رفع ... فالشعر ديوان العرب وخزانة حكمتها ومستنبط آدابها ومستودع علومها ...>> (1). إلا أن المتتبع لأراء نقادنا يقف على أنهم – مع قولهـم بالمهـام المعرفيـة و الأخلاقية للشعر – كانوا قد غلبوا الأثر الجمالي الذي تترجمه القصيدة العربية بأشكالها الثرية.

و ربما كان ذلك التركيز لدى النقاد العرب القدامى على الجانب الجمالي في الشعر أكثر من سواه من الجوانب الأخرى بعضا مما قاد الشعر العربي إلى ما آل إليه في أيام حازم القرطاجني من الهوان على كثير من الناس. فالوقوف عند حدود الممتع، و القول بالتعجيب وحده هو الذي أدى إلى تلك المبالغة في الاحتفاء بالشكل، و عدم الالتفات كثيرا إلى ما سوى ذلك مما يتقوم به الشعر أساسا. ذلك الاحتفاء الذي أحال بمرور الأيام و توالي الأحداث، و في غياب الناقد البصير – القصيدة العربية إلى مجرد كتلة من الزخارف اللفظية، و التي باتت لا تحقق غايات الشعر و لا تكفل ما أنيط به من أهداف على تنوعها.

أما حازم الذي كان قد أفاد من جهود النقاد و الفلاسفة كليهما فإنه لما كان له مفهوم في الشعر مغاير لما درج عند سابقيه كانت له كذلك رؤية واضحة في مهمة الشعر عموما و في مقاصد المحاكاة بوجه خاص.

و المستقصي لكلام حازم في الشعر و المحاكاة يلحظ عنده هذا التمييز الدقيق بين مفهوم المحاكاة باعتبارها جوهر الشعر حتى ليلتبس المعنيان، و يتطابقان فيغدو الشعـر هو المحاكـاة و المحاكاة هي الشعر، و بين مفهوم المحاكاة على أنها عملية فنية في القول الشعري مهمتها تصويرية بالأساس، و ذلك لأن المحاكاة منها البسيطة و منها المركبة. و على هذا الأساس فالمحاكاة إحدى وسائل تشكيل العمل الفني عموما، و حينئذ فهي مركبة بدورها من عمليات إجرائية عدة تتضافر فيما بينها لتتم عملية المحاكاة نفسها. يقول حازم في تعريفه للشعر ووسائله: << الشعر كلام بما يتضمن من حسن تخييل له، و محاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة

1- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1 نشر 1986، ص 138/137.

بحسن هيئة تأليف الكلام ...>> (1) فالشعر هو كذلك بما فيه من حسن تخييل و محاكاة، و هذه المحاكاة بدورها نوعان منها: المحاكاة المستقلة بنفسها الموجودة عند الجميع و التي هي كأنها جاهزة، و منها المحاكاة المشكلة عن طريق القدرة على تأليف الكلام الحسن. لأنها غريزة في الإنسان يختص بها دون سائر الكائنات، و يقابلها المحاكاة الفنيـة و هي التي تقـع في الشعـر و تكسبه خصائصه المائزة و في مقدمتها الخيال و التخييل.

و يتضح هذا أكثر حين يفرق حازم بين أفضل الشعر و أقبحه لأن: << أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة و الهيئة ...>> (2) كما أن أفضل الشعر ما حسنت محاكاته و هيأته؛ ثم يقرر حازم أن الشعر قبيح المحاكاة ليس شعرا، و إن سمي كذلك: << و ما أجدر ما كان / بهذه الصفة ألا يسمى شعرا، و إن كان موزونا مقفى إذ المقصود بالشعر معدوم منه>> (3) و يمضي حازم في تبيين أن حقيقة الشعر هي نفسها المحاكاة حين يبرر عدم اعتباره قبيح المحاكاة شعرا فيقول: << لأن ما كان بهذه الصفة (القبح) من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه؛ لأن قبح الهيأة يحول بين الكلام و تمكنه من القلب، و قبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكى أو قبحه، و يشغل عن تخيل ذلك ...>> (4). و لا شك أن حازما ههنا يربط علاقة محكمة بين المحاكاة و بين تأثيرها في المتلقي. فكلما كانت المحاكاة قبيحة إنتفى التاثير المرجو في المتلقي، و بالتالي إنتفت المحاكاة بمعنى الشعر.

ولقد مر كيف إن حازما قال بأن المحاكاة تكون للتحسين كما تكون للتقبيح، كما تناول محاكاة المطابقة بشيء من الحذر حين حاول أن يجعل لها أساسا يرتد إما إلى التحسين و إما إلى التقبيح (5)، هروبا من القول بالمحاكاة دون غاية واضحة و مبررة، وإيمانا بإمكانات الشاعر في تحوير المحاكي من خلال محاكاته وقدرته على الإبداع والتشكيل.

وحين رأى حازم الغاية من التحسين ومن التقبيح إنما هي الحث على فعل أو التنفير منه إنما كان يقول بالدور الأخلاقي المنوط بالشعر وذلك أنه:<<لما كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده، أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح وجلال أو خسة؛ وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده>>(6). ولاشك أن حازما من خلال نظرته الفلسفية العميقة هذه لمضمون الشعر ههنا هو لا يكتفي بإناطة الدور الأخلاقي بالشعر و حسب؛ وإنما -كما في الفقرة- يوجب حازم على الشاعر أن يكون شعره ذا أدوار متنوعة:

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 71.

2- المصدر نفسه، ص 72.

3- المصدر نفسه، ص 72.

4- المصدر نفسه، ص 72.

5- يمكن الرجوع إلى المحور الثالث من هذا الفصل، ص 25 و ما بعدها.

6- المنهاج، مصدر سابق، ص 106

جمالية وأخلاقية وسلوكية، واجتماعية ونفسية لأن:<< وقوع التحسينات والتقبيحات في التخاييل الشعرية إنما يسلك به أبدا طريق من هذه الأربعة وهي :<< الدين والعقل والمرؤة والشهوة>>[1]. وذلك لان حازما يجعل معنى الشعر من معنى الحياة، ومصادره من مصادرها ولا بأس حينئذ أن تكون أهداف الشعر ووظيفته مرتبطة بالحياة .

وإذا فحازم حين يجعل الشعر يدور من حيث المعاني حول الجهات الأربع الآنفة الذكر إنما كان يرى للشعر غايات ترتد إلى ما يقره الدين أو العقل، أو المروؤة وأخلاقها، أو ما يلبي حاجات النفس؛ ذلك أن طرق تعلق التحسينات والتقبيحات بالأشياء أو فعلها أو اعتقادها أربعة: <<1- إما أن يحسن الشيئ من جهة الدين وما تؤثره النفس من الثواب على فعل شيء أو اعتقاده وتخاف من العقوبة على تركه وإهماله و إما أن يقبح من ضد ذلك.

2- وإما أن يحسن من جهة العقل وما يجب أن يؤثره الإنسان من جهة ما هو عاقل ذو أنفة من الجهل والسفاهة، و إما أن يقبح من ضد ذلك.

3-و إما أن يحسن من جهة المروءات والكرم وما تؤثره النفس من الذكر الجميل والثناء عليه، أو يقبح من ضد ذلك.

4- و إما أن يحسن من جهة الحظ العاجل ، و ما تحرص عليه النفس وتشتهيه مما ينفعها من جهة ما تؤثره من النعمة وصلاح الحال ،أو يقبح من ضد ذلك.>>[2].

وفي الحق فان تناول حازم لمهمة الشعر، وغاية المحاكاة يكشف لنا عن دقة عالية في طرحه، بتعميقه منظوره الفلسفي، وحين يميز تمييزا واعيا ودقيقا بين مقاصد الشعر وبين أهداف المحاكاة. وذلك أنه كان يرى خصوصية للخطاب الشعري تكمن في قدرته على حمل مضمون معرفي وأخلاقي ضمن شكل ممتع جميل؛ و ذلك من خلال المماثلة بين المحتوى والشكل في الشعر من جهة وبين المادة والصورة في الأشياء والموجودات من جهة ثانية، و منه فهو يرتب غايات للأقاويل الشعرية معرفية وأخلاقية واجتماعية ونفسية وجمالية.

ومع معرفته جيد المعرفة للأشعار اليونانية وما تتأسس عليه إلا أن حازما يقول بغايات تخص الشعر العربي الغنائي.

ولأنه لا يبتغى الدخول في مقارنة ما قال به أرسطو من وظيفة (التطهير) التي للمحاكاة، (الكاثارسيس)، والتمجيد والتحقير في التراجيديا والكوميديا بما قال به حازم من غايات الشعر والمحاكاة؛ لأن ذلك سيقود حتما إلى تتبع كل ما قاله أرسطو في غاية المحاكاة مما يتعلق بالتطهير وكيفيات حدوثه نتيجة التحول في المصائر، و التعرف لدى شخصية البطل، و نزول الكوارث والفواجع في العمل المسرحي. إلا أن الواضح هو صدور حازم في القول بمهام الشعر

1- المصدر نفسه، ص 107.

2- المصدر نفسه، ص 106.

كان عن استقراء للأشعار العربية نفسها، و عن مراعاة لمقتضيات الثقافة العربية الإسلامية وخصوصياتها.

وفي سبيل قوله بالغايات النفسية للمحاكاة أعاد حازم تقسيما جديدا لأغراض الشعر. وقد تقدمت الإشارة إلى أنفة حازم من تقسيمات النقاد القدامى لأغراض الشعر لأنها في اعتقاده تقسيمات قاصرة؛ ووضع في مقابلها أساسا فلسفيا نفسيا أقام عليه تقسيمه الجديد للشعر وأغراضه فكان أن قال بالبسط والقبض اللذين يتفرع عنهما الارتياح و الارتماض بكل ما يتعشب عن هذا الأساس.(1)

ولاشك إن للقول بالغايات الأخلاقية للشعر عند حازم أساسا يرجع إليه، ذلك أن قوله بالغايات الأخلاقية للشعر والمحاكاة لا يتجانس و طروحات النقاد قبله في مهام الشعر؛ فمع أن القول بجدوى الشعر، ومكانة الشعر والشعراء عرفت عند بعض أقطاب النقد العربي القديم إلا أن الرؤية الجمالية كانت أعم في طروحاتهم، بل إن في التراث النقدي العربي ما يشير إلى التهوين من غايات الشعر الأخلاقية، و عدم التعويل على الجانب الأخلاقي في الشعر على نحو كلام الأصمعي في شعر حسان: << طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان ...>> (2) مستشهدا على علو منزلة شعر حسان في الجاهلية، و تدينه و لينه حينما دخل شعره في باب الخير من مراثي الرسول عليه السلام و أصحابه. و على نحو ما في عبارة الصولي مدافعا عن أبي تمام: << و ما ظننت أن كفرا ينقص من شعر، و لا أن إيمانا يزيد فيه>> (3)، أو ما جاء في عبارة القاضي الجرجاني في الوساطة حين نبه على عدم وجود علاقة بين الشعر و الدين: << فلو كانت الديانة عارا على الشعر، و كان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين ... و الدين بمعزل عن الشعر>>. (4)

فإذا كان الأمر في التراث النقدي العربي أغلبه كذلك؛ فإنه -لا شك- حينئذ أن لقول حازم بدور الشعر الأخلاقي أساسه الذي يرتد إليه.

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 13/12، و ينظر كذلك ص241/240 من المصدر نفسه.

2- المرزباني: الموشح، تح علي محمد البجاوي، القاهرة 1965، ص 85 إلى 90.

3- أبو بكر الصولي: أخبار أبي تمام، تح محمد عبده عزام و صاحبيه، ط1، دار الآفاق الجديدة بيروت، ص 173/172.

4- الجرجاني (علي بن عبد العزيز القاضي): الوساطة بين المتنبي و خصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم و البجاوي، ص 64 .

و مع أن الاعتقاد بتأثر حازم الشديد بطروحات الفلاسفة المسلمين قائم و أكيد، إلا أن الرجوع إلى التراث النقدي الأندلسي، و الذي يعتبر حازم حلقة طبيعية فيه يشي بأن حازما كان قد تبنى طروحات النقاد الأندلسيين أساسا في هذا الموضوع؛ ذلك أن ابن حزم الاندلسي كان قد أسس منذ القرن الخامس الهجري للغاية الأخلاقية في الشعر باعتماده المعيار الأخلاقي، و ما عتم أن استشرى هذا التيار و تبناه كثيرون إن في نظم الشعر و إن في تقييمه كابن شرف القيرواني، و ابن رشد الحفيد، و ابن بسام الشنتريني و غيرهم. و يعلل الدكتور إحسان عباس للظاهرة بقوله: <<و من طبيعة الوضع الأندلسي أن يكون الرابط فيها فقهيا، و أن تكون الصبغة الخارجية للحياة دينية، و لذلك لم يستطع النقد أن يتخاص من الأحكـام النقديـة الأخلاقيـة ... و لسنا نقول إن كل ناقد أندلسي فلا بد أن يكون أخلاقيا، و لكن يكفي أن نلحظ قوة هذا التيار في النقد الأندلسي>> (1). و لا يخفى ما بين الأدب و النقد من أواصر التأثير و التأثر.

و إذا فحازم حين يأبى أن يكون الشعر لمجرد الإمتاع، أو أن تكون المحاكاة لمجرد التعجيب، و حين قال بالغاية الأخلاقية فإنه كان امتدادا طبيعيا في ذلك لمدرسة الأندلس التي دعت إلى تحميل الأقاويل الشعرية رسالة أخلاقية في المقام الأول.

-صحيح أن أبا علي بن سينا قال بالدور الأخلاقي للشعر شأنه في ذلك شأن بقية الفلاسفة المسلمين في المشرق و في المغرب، و صحيح أن حازما كان يحيل على أبي علي في كل مرة. و لكن صحيح كذلك أن حازما –و هو ابن الأندلس- كان قد نظر طويلا في التراث النقدي و الفلسفي الأندلسي قبل أن يصدر إلى القول بالغايات الأخلاقية للشعر.

و لا شك أن حازما كان قد تميز عن كل من سبقه سواء في ذلك النقاد و الفلاسفة حين قال بالغايات المختلفة للشعر، الجمالية منها و الأخلاقية و كذا النفسية، كما رأى بأن للمحاكاة بمعنى الشعر نفس غايات الشعر المعرفية و الأخلاقية و الجمالية و النفسية، إلا أن للمحاكاة بما هي عملية فنية تصويرية بالأساس؛ و من حيث يتوسل الشاعر بها في تشكيل الصورة المراد إبداعها – أهدافا فنية جمالية في المقام الأول تعنى بتحسيـن مواد الشعـر و أدواته المختلفـة؛ و لذلك كان حازم ينص على المحاسن التأليفية في المحاكاة لفظا و تركيبا و أسلوبا ووزنا.

وعلى كل ، فإن قول حازم بالغاية الأخلاقية للشعر لا يغض من قيمة المحاكاة الفنية ، ولا هو ينال من جهود حازم النقدية كما قد يتبادر إلى الأفهام ؛ لأن حازما يقول أساسا بالأهداف الجمالية للمحاكاة هذا من جهة ، ومن جهة ثانية فإن القيم على تنوعها لا تخلو آخر الأمر من جمالية وهذا ما تقره على حازم فلسفات الجمال الحديثة . (2)

1- إحسان عباس، تاريخ النقد العربي، مرجع سابق، ص 474/473.

2- جورج سانتيانا ، الإحساس بالجمال ، ترجمة مصطفى بدوي وتقديم زكي نجيب محمود نشر الأنجلو المصرية ، ط 1 [د ت] ص 57 وما بعدها .

و خلاصة ما تقدم في هذا الفصل أن حازم القرطاجني كان قد نظر في التراث النقدي السابق عليه فاستوعبه، و أدرك قصور المحاولات النقدية السابقة في تناولها للشعر، لما غلب على نقود القدامى من تناول جزئي لعالم الشعر الفسيح و قضاياه. و على هذا الأساس كان حازم

–في محاولته التنظيرية الجديدة- يعمل على إقامة جهده النقدي على أساس من النظرة الشمولية، و بناء على الاستقراء في الأشعار العربية.

و لقد كان حازم مؤمنا بأن الخلل الأكبر في تناول النقاد السابقين للشعر إنما يقع في عدم فهم حقيقة الشعر على الوجه الصحيح، و من ثمة تسلسلت لديهم الأخطاء في أغلب ما تناولوه من قضايا الشعر. و على هذا الأساس كان الجهد ينصب من حازم على إعادة صياغة مفهوم للشعر يقترب أكثر من حقيقة الشعر و ما هيته. فكان أن قال –و لأول مرة يحدث ذلك كذلك- بالمحاكاة التي تعتبر جوهر العملية الفنية عموما، و الشعر بما هو كذلك. فكان طبيعيا أن يتجه حازم بعد ذلك إلى شرح نظريته الجديدة. و هو حين يقول بنظرية المحاكاة أساسا يقوم عليه الشعر يقرر أن للخطاب الشعري خصوصيات ترتد إلى المعنى كما تتعلق بالمبنى و لذلك فهو لا ينفي أن يكون الشعر كلاما موزونا مقفى؛ و لكنه ينبه إلى أن ذلك ليس أساسا فارقا بين الأقاويل و الخطابات الشعرية و غيرها من الخطابات و الأقاويل. و لذلك نفسه يتجه حازم مرة أخرى إلى ضبط المفهوم في الشعر بتأكيده على عناصره جميعها من محاكاة و تخييل و ما يدعم ذلك من إغراب و شهرة في المعاني، و محاسن تأليفية في المعاني و الأسلوب و النظم كما في الوزن و القافية.

و حازم الذي درس نظرية الشعر للمعلم الأول، و اطلع على حدود فهوم الفلاسفة المسلمين لتلك النظرية، كما اطلع على غير ذلك من الفكر النقدي السابق عليه أدرك أن نظرية المحاكاة وضعت لتستغرق قواعد الأشعار اليونانية و تفاصيلها مما لا يوجد في الشعر العربي فكان لابد من تنزيل النظرية تنزيلا عربيا، و تسخيرها في التنظير للشعر العربي في المقام الأول.

و لذلك جاءت نظرية المحاكاة مغايرة لدى حازم في تفاصيلها لما قال به أرسطو و ذلك لتباين الشعرين و الثقافتين عندهما، و إن تجانست لدى الناقدين في مفهومها العام.

و لأن النظرية لدى حازم مختصة بأنواع شعرية لا توجد لدى الأمم الأخرى كان لابد من وضع القوانين المتماشية و طبيعة الأشعار الغنائية، و إن أدى ذلك إلى تعديل النظرية في تفاصيلها و جزئياتها. و من هنا كان القول بالمحاكاة على أساس أنها الطريقة الفنية في تشكيل الصورة في الخطاب الشعري، و على هذا الأساس كان القـول من حـازم بالمحاكـاة التامـة و الجزئية، و ما يتفرع عن ذلك من أنواع فضلا عن كونها محاكاة تحسين أو تقبيح أو مطابقة.

و لأن حازما يعتقد أن المحاكاة هي جوهر الشعر و أسه الذي يقوم عليه إلى حد أنه تنعدم (الشعرية) من الخطاب إذا هو خلا من المحاكاة و التخييل تكلم حازم عن وسائل هذه المحاكاة و طرق و كيفيات تشكيلها، فكان تناوله للمعاني الشعرية المخيلة، و حديثه عن المحاسن التأليفية في الشعر يصب في هذا الإطار فبسط القول في المعاني و صحتها، و طرق استجلابها، و كيفيات تخيلها، كما أفاض في الألفاظ، و تجانس حروفها و أصواتها، و ما يراعى في نظمها و نظم المعاني، و لم يفته التنبيه على اختلاف الأساليب، ووجوب التنبه لاختلاف المقامات فقال بالمناسبة بين الأغراض و الأساليب مما يعرف بدراسة السياق فتجاوز جميع الرؤى النقدية السابقة

عليه كما تطرق حين حديثه عن المنزع الشعري و المذهب في المحاكاة إلى إمكانية محاكاة شاعر لآخر في أسلوبه الشعري و منزعه. حتى إذا انتهى إلى الوزن في علاقته بالمحاكاة أظهر حازم ثقافة موسيقية متميزة واسعة، و حسا موسيقيا عاليا فعدل كثيرا مما قال به العروضيون و قال بالمناسبة بين الأغراض و الأوزان و خص القافية ببحث شامل مبينا عن دورها في المحاكاة. و خلال حديثه عن تلك الوسائل كان حازم يربط حديثه في كل مرة بالمتلقي المقصود أساسا بالمحاكاة. و شرح حازم أهداف المحاكاة مميزا بدقة عالية ووعي شديد أهداف الشعر عامة فقال بالغاية الأخلاقية آخذ في ذلك بطروحات الفلاسفة و نقاد الأندلس ممن عرف بذلك كما قال بالأهداف النفسية و الاجتماعية للشعر تماما كما ميز المحاكاة في كونها عملية تصويرية تشكيلية فقال بغاياتها الجمالية الفنية الصرف.

و لما كانت نظرية المحاكاة لدى حازم القرطاجني تتنزل من نظريته النقدية العامة في الشعر منزلة الركن الذي تقوم عليه جميع دعامات العمل الإبداعي الشعري؛ و من ثمة فهي تستغرق العمل الفني الشعري في جميع مراحله كما تستغرق الفنان الشاعر المحاكي في كل جهده الفني التشكيلي و أثر كل ذلك في المتلقي فإنما لكي يقول بمحورية المحاكاة نظرية في العمل الإبداعي و أنها تستقطب المحاكي و المحاكى و المقصود بالمحاكاة، و أن النظر في ركن واحد أو ركنين من العملية دون سائر الأركان مجتمعـة هو قصـور في النظرة النقديـة. و لذلك فحازم يصحح ذلك بدعوته الصريحة و الضمنية من خلال المنهاج على وجوب تبني هذه النظرة و التي يعتقد حازم أنها كفيلة بتوجيه النقاد في عملهم، و نظرهم في الإبداع، و من ثمة هي كفيلة بالنهوض بالنقد و الشعر. فماذا قرر حازم في نظريته النقدية الشاملة حين رأى محورية المحاكاة في العملية الإبداعية الشعرية ؟ و هل إنه استطاع أن يقدم خدمة من خلال نظريته في الشعر للنقد و الشعر العربيين ؟

ذلك ما سنقف عليه في محاور الفصل التالي.

الفـصل الثـالث

محورية نظرية المحاكاة ودورها في إعادة تأسيس مباحث الشعر ونقده وبلاغته

- ثـراء النظـرية ومحوريـتها في البناء النقدي الحازمي.
- المحاكاة والشاعر المحاكي.
- المحاكاة ة والعمل الإبداعي الشعري.
- المحاكاة والمتلقي.

أ- ثراء نظرية المحاكاة، و محوريتها في البناء النقدي الحازمي:

إن حازم القرطاجني الذي ندب نفسه للقيام بالمهمة التي لم يتح لأبي علي بن سينا القيام بها، و التي قصد فيها إلى وضع قواعد في الشعر المطلق، و في الشعر الغنائي العربي خصوصا حين قال: <<و لا يبعد أن نجتهد نحن العرب فنبتدع في علم الشعر المطلـ ـق، و في علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان، كلاما شديد التحصيل و التفصيل.>>[1] –كان يحاول صياغة متكاملة لنظرية الشعر الغنائي العربي تقوم على محاور العملية الإبداعية جميعها بحيث تستقصى العلاقات الممكنة ببحث متعلقات وجوانب كل علاقة سواء ما كان من تلك العلائق قائما بين الشعر و الشاعر أو ما اتصل بالشاعر و المتلقي، أو ما كان بين الشاعر و العالم و أشيائه و موجوداته، أو ما ارتبط بالشعر و المتلقي.

و لهذا السبب ما كان حازم يشعر في كل مرة بأن عملية الاستقصاء تكاد تكون مستحيلة في جزئيات القضايا الشعرية، و عندها يكتفي حازم بذكر كليات الأمور، مدركا بموهبة الشاعر و خبرته، و بعلمية الناقد و منطقه أن جزئيات القضايا (المواضيع) الشعرية إنما هي جزئيات الحياة اللامتناهية.

و كشأن جميع المنظرين من فلاسفة و نقاد و علماء إلى زمن حازم كان يعتمد الاستقراء في الظواهر بقصد الوصول إلى قواعد ضابطة في كل ظاهرة مما يتعلق بالشعر الغنائي (ميدان تخصصه) يمكن الرجوع إليها و الاحتكام على أساسها في الشعر إبداعا و تذوقـ ـا و نقدا، بفارق بينه و بين المنظرين –و كان حازم على وعي كامل به- هو أن الاستقراء التام- لأنه يقوم به في ميدان مادته الأولية هي اللغة في جوانبها الفنية، و الأحاسيس الإنسانية- يزداد استعصاء و صعوبة إن لا يكن مستحيلا؛ و لذلك فكثيرا ما كان يذكر حازم قارئه باجتزائه بالاستقراء الناقص، داعيا هذا القارئ إلى قياس الأمور و القضايا إذا طرأت و تشابهت على بعضها، و هو في كل ذلك يعلل صعوبة الاستقراء التام في التركيبات اللغوية و الأسلوبية، أو الخواطر الفكرية و النفسية بالخوف من الإطالة التي قد تحول دون الانتفاع بجهده كقوله في وضوح المعاني و غموضها: <<و لهذه الجملة تفصيل طويل لا يمكن أن تتقصاه بالتمثيل في وجه وجه من تلك الأشياء التي من قبلها تشتكل المعاني في أنفسها و من جهة عباراتها إذ بعض الشواغل و مراعاة ما اعتمدته في هذا الكتاب من الاكتفاء في كل باب منه بالإجمال عن التفصيل و باللمحة الدالة عن الجملة الشارحة بمعان من الزيادة على القسط الواجب فيه بحسب ما اعتمدته، لكن أورد في ما تعلق ببعض ذلك كلاما كنت قيدته فيما تقدم فإن فيه زيادة إفادة إلى ما ذكرته، فيجعل الناظر وجه النظر

1- أبو علي بن سينا، فن الشعر، ضمن عبد الرحمن بدوي مصدر سابق، ص 198.

و ينظر المنهاج ص: 69

و العمل في ما لم أذكره من ذلك بحسب الأمر في ما ذكرته. و ليتول اعتبار جميع ذلك في وجه وجه منها بنفسه، فقد أوضحت له السبيل إليها، و دمثت له الطريق الدال عليها>>(1). و قد تردد مثل هذا و قريب منه مرات في المنهاج. و هذا المنهج في البحث عند حازم هو ما يلخصه ابن القويع *بقوله: <<و لما وقفت على قوانين هذا الكتاب ووعيتها و إن كان ترك التمثيل لها، صار كل ما أقرأه و انظر فيه من كلام بليغ أو بديع يصير كله لي أمثلة لتلك القوانين>>(2)

و في الحق فإن ما يشفع لحازم اعتماده هذا المنهج في بسط نظريته النقدية في الشعر، هو ما كان قد حققه من نتائج طيبة، بل حاسمة في مباحثه البلاغية و النقدية تلك مما فات السابقين عليه هذا من جهة، و كذا القضايا التي وقف عندها سواء حين درسها، أو حين نبه إلى خطورتها و أهميتها في الشعر فكانت بذلك مفاتيح للدراسات الشعرية بعده؛ سواء في البلاغة كما في النقد. و من جهة ثانية فإن السياق التاريخي الذي وجد فيه حازم كان يحتم على الباحث اعتماد مثل هذا المنهج و نقصد البحـث في القوانيـن التي تحكم الظواهـر، و محاولة تعميمها بعد ذلك.

على أن الأهم من ذلك كله هو أن حازما أثبت خلال ذلك كله ثراء نظرية المحاكاة،

و إمكانية استثمار هذا الثراء في وضـع قواعد نقديـة كلية و ثابتـة يمكن الرجوع إليهـا و الصدور عنها سواء في عملية الإبداع، أو في عملية نقده و تقييمه و تذوقه. و معنى ذلك مرة ثانية أن أهم ما ميز الدراسة النقدية و البلاغية لدى حازم –في اعتقادنا- هو انبناؤها على أساس من النظرية الفلسفية: نظرية المحاكاة، و التي ساعدت حازما في الانطلاق، إلى آفاق رحيبة من الدرس البلاغي و النقدي مع الرجوع في كل مرة إلى النظرية و في كل المباحث الشعرية التي طرقها فكانت بحق محور عمله النقدي و البلاغي كله؛ و هو ما افتقرت إليه معظم الدراسات النقدية و البلاغية قبله، بحيث كانت تلك الدراسات السابقة على حازم بحوثا متفرقة، و إن كانت تدور جميعها حول الشعر و قضاياه. و هذا عامل مهم في البناءات النقدية، و هو الذي أكسب نقد حازم صفة الشمول و الصلابة، و ذلك التميز و التفرد.

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 176.

* هو أبو عبد الـلـه محمد بن عبد الحمن المعروف بابن القويع اشتهر بالنحو و البلاغة و ففيه أخذ عن جماعة أشهرهم حازم ترجمته في البغية ج1، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البامي الحلبي، ط1، 1965، ص 228/226.

2- و في رحلة ابن رشيد، القسم الأول. 117/116 / لقيه صاحب الرحلة عند عودته من مصر.

و لقد كان طبيعيا أن تكون نظرية حازم النقدية متسمة بالشمول حين اتخذ المحاكاة قاعدة يؤسس عليها فكره النقدي و ليس ذلك لكون نظرية المحاكاة نظرية فلسفية في الفن عامة صلبـة و حسب؛ -و لا أدل على ذلك من أنها نظرية ما تزال قائمة لا في الشعر وحده، بل في كثير من الفنون مع ما ظهر من نظريات مزاحمة لها- و إنما كانت رؤيته النقدية شاملة لما اتسم به حازم من عمق في النظر إلى قضايا الشعر و مواضيعه و لذهابه في طروحاته البلاغية و النقدية مذاهب لم تؤلف عند السابقين كما سيتضح بعد. و من اليسر ملاحظة الطرافة في الطرح لدى حازم، و بخاصة في الكيفية التي تناول بها نظرية المحاكاة و فهمه لها، و كذا في المنهج الذي أقام حازم من خلاله فهمه للعملية الإبداعية الشعرية؛ و ذلك أنه في ضوء منهجه هذا لا يقصر حازم –و هو ينظر للشعر- رؤيته على زاوية من الإبداع دون أخرى. و إنما نجده يعني بجوانب العمليـ ـة و أبعادها كلها كاشفا بذلك عن استفادة عميقة من الدرس الفلسفي، و مناهج الفلاسفة المنظرين للشعر، و عن قدرة على التجاوز، و ارتياد الآفاق الجديدة. و مرة أخرى يتضح تفوق هذا الناقد في تناوله لكل من الشاعر المحاكي و الموضوع المحاكي، و المتلقـي المقصـود بالمحاكـاة، و بشكل يوحي بإيمان حازم العميق بالجدل القائم بين هذه الجوانب و بتجاوبها في العمل الإبداعي. فكيف تناول حازم العملية الإبداعية في شقها الأول: الشاعر المحاكي؟

I) <u>الشاعر المحاكي</u>: يرى حازم بأن الشاعر المحاكي قطب هام في العملية الإبداعية لأن الشاعر هو الذي يقوم بالمحاكاة؛ و لكن هذا الشاعر في الوقت ذاته لا يمكنه القيام بهذه المحاكاة على أكمل وجه إلا من خلال توافر مجموعة من المواصفات فيه و تحقق جملة من الشروط يرى حازم أنها شروط موضوعية في تحقيق العمل الإبداعي المقصود؛ و ذلك أن المعنى الفني المتسم بالاستعصاء على الفهم، و المخاتل في أساسه، مرتبط بهذا الشاعر في طبيعته و تكوينـه و نفسيته و قدراته الذهنية بكل أنواعها تماما كارتباطه بالموضوع، و بالمادة محل المحاكاة (اللغة) أو ارتباطه بالمتلقي و أحواله بتنوعها.

و على هذا الأساس جاءت دراسة حازم للمحاكاة في أول أركانها و المتعلق بالشاعر المبدع، و كان البحث في كيفية رؤية هذا الشاعر للعالم، و قدرته في تشكيـل عوالمه الفنيـة، و الأسباب المتحكمة في كل ذلك، و كيفيات نقل الشاعر لذلك إلى المتلقي.

و يمكن أن يقرر مبدئيا أن كل حديث في المنهاج عن الشاعر –و هو كثير مفرق- إنما يصب في هذا الموضوع. على أن حازما يركز الحديث في مواضيع بعينها لخطورتها و أهميتها في عمل المحاكاة؛ و سنستجزئ في هذا البحث مما يتعلق بالشاعر بالكلام في مهيات الشعـ ـر و أدواته و بواعثه، و القوى الابتكارية الخلاقة لديه.

يرى حازم في معرف دال على طرق المعرفة بما توجد المعاني معه حاضرة منتظمة في الذهن على ما يجب أن يكون من بعض عائد على بعض، و ما به يكون كمال التصرف فيها و في سائر أركان هذه الصناعة على المذهب المختار، أنه: <<لما كان الشعر لا يتأتى نظمه على أكمل ما يمكن فيه إلا بحصول ثلاثة أشياء هي: المهيآت و الأدوات و البواعث، و كانت هذه المهيآت تحصل من جهتين:

1)- النشء في بقعة معتدلة الهواء، حسنة الوضع، طيبة المطاعم، أنيقة المناظر، ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علقة.

2)- و الترعرع بين الفصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد المقيمين للأوزان. و كان المهيء الأول موجهاطبع الناشيء إلى الكمال في صحة اعتبار الكلام و حسن الروية في تفصيلـ ـ ـه و تقديره و مطابقة ما خارج الذهن به و إيقاع كل جزء منه في كل نحو ينحى به أحسن مواقعه و أعدلها حتى يكون حسن نشء الكلام مشبها حسن نشء المتكلم به.و قد تكون النشأة حسنة على غير هذا النحو. و ذلك بان تستجد الأهوية للناشئ و ترتاد له مواقع المزن و مواضع الكـ ـ ـلأ و النبات الغض، و لا يخيم به في الموضع إلا ريثما يصوح / كلأه و يغيض ماؤه، فإن الطباع الناشئة أيضا على هذه الحال و إن لم تكن في الأقاليم المعتدلة جارية مجرى تلك في سداد الخاطر و التنبه لما يحسن في هيآت الألفاظ المؤلفة و المعاني و ما لا يحسن. و على هذه الحال الثانية كان نشء شعراء العرب، و بذلك تهدوا من تشقيق الكلام و تحسين هيأته اللفظية و المعنوية إلى ما تهدوا. و لو اتفق النشء على هذه الحال من إستجداد الأهوية و ارتياد الأماكن أزمنة شبابها لأمة تكون أرضهم التي يترددون فيها أحسن الأرض بقعة و أمتعها و أعدلها هواء و كانت دواعيهم تتوفر على جعل الكلام عدة لما يراد من استثارة الأفعال الجمهورية أو كفكفتها بالإقناعات و التخاييل المستعملة فيه نحو توفر دواعي العرب إلى ذلك، لكانت هذه الأمة أجدر امة أن تحوز قصبات السبق في الفصاحة و أن تستولي على الأمر الأقصى في ذلك. و أفصح قبائل العرب من شارف هذه الحال التي وصفنا أو قاربها.

و المهيء الثاني موجه إياه لحفظ الكلام الفصيح و تحصيل المواد اللفظية و المعرفة بإقامة الأوزان. و كانت تنقسم إلى العلوم المتعلقة بالألفاظ و العلوم المتعلقة بالمعاني.

و كانت البواعث تنقسم إلى أطراب و إلى آمال. و كان كثير من الأطراب إنما يعتري أهل الرحل بالحنين إلى ما عهدوه و من فارقوه. و الآمال إنما تعلق بخدام الدول النافعة <u>وجب</u> ألا تكمل تلك المهيآت للشاعر إلا بطيب البقعة و فصاحة الأمة و كرم الدول و معاهدة التنقل و الرحلة. فقلما برع في المعاني من لم تنشئه بقعة فاضلة، و لا في الألفاظ من لم ينشأ بين أمة فصيحة، و لا في جودة النظم من لم يحمله على مصابرة الخواطر في إعمال الروية الثقة بما

يرجوه من تلقاء الدولة و لا في رقة أسلوب النسيب من لم تشط به عن أحبابه رحلة و لا شاهد موقف فرقة>> (1).

-هذا النص لحازم في مهيآت الشعر و أدواته و بواعثه رأينا إيراده على طوله لأنا لا نرى تقطيعه لارتباط كلام حازم فيه ببعضه. و حين يقول حازم بالمهيآت في الشعر فلكي يقول بأثر البيئة الحاسم و نوعها في الشاعر المبدع و عمله الإبداعي، و لا شك أن لذلك كله ارتباط وثيق بالمحاكاة نفسها و مدى إبداعها، من حيث إن البيئة بأشيائها و مفرداتها هي بعض من أشياء العالم و مدركاته؛ و كلما كانت ثرية متنوعة ازداد خيال الشاعر غناء، و إبداعه خصبا و هي فكرة وجيهة استطاع النقد الحديث أن يوسعها، و يفيد منها.

و لا شك أن المتمرس بالدرس النقدي العربي القديم يلحظ قريبا من هذا الفهم في القول بالأثر البيئي في الشاعر و إبداعه عند غير واحد من القدامى كما عند الجاحظ، و ابن قتيبة على أن ذلك لا يقود إلى مجاوزة القول بإفادة حازم من سابقيه إلى القول بمجرد إعادة اللاحق لما قال به السابق أو محاولة تجميع للقديم أو الانتقاء منه و حسب مهملين في ذلك فضل المتأخر في الإضافة و الإيضاح، و تعميق المفاهيم، و حتى الابتكار، و ذلك ما يسوغ لبعض الدارسين المحدثين أن يقول (2).

و مع أن حازما لا يرى الخروج على القاعدة في نظم الشعر، و خاصة في رسم الصورة بالكيفية العربية (النموذج). إلا أنه يفهم من نص حازم بأنه يرى إمكانية تجاوز الشاعر العربي القديم (المثال) في صورته الشعرية إذا توفرت الشروط لذلك؛ و كأن حازما كان قد أجرى مقارنة بين البيئة البدوية و البيئة الحضرية، أو بين بيئة نجد و الحجاز من جهة، و بين الحواضر الإسلامية الأخرى المعروفة بخصبها و غناها سواء في المشرق أو في الأندلس و المغرب، فخلص إلى أن البيئة الثانية أكبر أثرا في تقوية محاكاة الشاعر و إبداعها لما توفره من سعة في الخيال و ثراء في التجربة. ولعل ذلك بعض ما دفع حازما إلى الإعجاب بالشاعر العربي المحدث في العصر العباسي و الأندلسي و تفضيله على الشاعر (الجاهلي) إلى حد الاستشهاد بأبي تمام، و الولع بأشعار أبي الطيب، و ابن دراج.

-و المهيآت إذا كانت مرتبطة –عند حازم- في شقها الأول بالبيئة فإنها ترتبط في شقها الثاني بالاكتساب داخل هذه البيئة، و هو استفادة الشاعر المبتدئ بحفظ الفصيح، و التمكن من

1- المنهاج، مصدر سابق، ص42/41.

2-لقد تكررت مثل هذه الملاحظات لدى يعض الدارسين الذين تناولا جوانب من نقد حاز مثل:

- ملاحظة د. إحسان عباس على دراسة حازم للخيال في مؤلف: تاريخ النقد العربي، مرجع سابق، ص 558.

و كذا ملاحظته على تعريف حازم للشعر، نفس المرجع، ص 545. و مثل هذه التقييمات كثيرة لا يتسع المجال لسردها كلها، مثل ملاحظة د. عبد القادر القط على حد الشعر عند حازم و ابن طباطباحين يقول: << إنها عبارات تبدو و كأنها قد وضعت لطائفة من النظامين الذين لا ينبعث الشعر لديهم دون هذا النظر الذهني، و التدبير الحرفي المرسوم>>. النقد العربي القديم و المنهجية، دراسة في مجلة فصول/عدد 3، مجلد أول، ص27.

وواضح أن التسرع في الحكم، و عدم وضع النص في سياقه، و مقارنته بمفهوماتنا الحديثة وراء كل ذلك.

الأدوات اللغوية و معرفة مقومات المحاكاة من معاني و أوزان مما تتيحه بيئة الشاعر الناشئ نفسها من محاكاة لشعرائها و متقدميها في فن القول،و ذلك معنى أوسع لمفهوم البيئة لدى حازم.

أما الأدوات فهي الجانب العلمي و الثقافي، و ذلك بانقطـاع الشاعـر إلـى الـ ـدرس و التحصيل في علوم البلاغة ما تعلق بالألفاظ، و ما ارتبط بالمعاني لأنه لابد في الموهبة من صقل ثقافي و هو ما يعبر عنه النقاد قديما بثقافة الشاعر. و أما البواعث على الشعر فهي المحفزات للنظم من أطراب و آمال. و هي عوامل نفسية في أساسها تدفع الشاعر إلى القول الشعري، و تغذي حاجات لديه كالحنين إلى الأوطان و الأحبة، أو الأمل فـي نـوال بغيـ ـة، و عموما ما يدفع إلى النظم أو إلى التجويد فيه. هذه المحفزات على الشعر هي التي سيعود حازم لتفصيل القول فيها حين يعرض لجهات التحسينات في المحاكاة الشعريـة و التقبيحـ ـات فيقول: <<فوقوع التحسينات و التقبيحات في التخاييل الشعرية إنما يسلك به أبدا طريق من هذه الأربعة و هي: الدين و العقل و المروءة و الشهوة>> (1). و ينضاف إلـى هـذه المهيـ ـآت و البواعث و الأدوات خبرة الشاعر التي يجب أن تكون واسعة بشؤون الحياة معضودة بقوة الملاحظة، و هذا توطئة لما سيقول به حازم من المعاني الجمهورية، و كذا ما سيقوله في التجربة الشعرية عند الشاعر و ذلك أنه: <<لما كان القول في الشعر لا يخلو من أن يكون وصفا أو تشبيها أو حكمة أو تاريخا احتاج الشاعر أن تكون له معرفة بنعوت الأشياء التي من شأن الشعر أن يتعرض لوصفها، و لمعرفة مجـاري أمور الدنيـا و أنحـاء تصرف الأزمنـة و الأحوال، و أن تكون له قوة ملاحظة لما يناسب الأشياء و القضايا... تشبه التي في الحال>>(2).

تلك هي العوامل الخارجية المسؤولة عن كمال شاعرية الشاعر، و لكنها تحتاج في رأي حازم إلى ثلاث قوى أخرى داخلية و توفرها في الشاعر كفيل بجعل إبداعه يكون على أكمل وجه ممكن و ذلك أنه: <<لا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة و قوة صانعة و قوة مائزة. فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض، محفوظا كل في نصابه. فإذا أراد مثلا أن يقول غرضا ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك وجد خياله اللائق به قد أهبته له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود، فإذا أجال خاطره في تصورها كأنه اجتلى حقائقها. و كثير من خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات، غير منتظمة التصور، فإذا أجال خاطره في أوصاف الأشياء و خيالاتها اشتبهت عليه و اختلطت و أخذ منها غير ما يليق بمقصده و بالموضع الذي يحتاج فيه إلى ذلك>>(3).

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 107.
2- المنهاج، مصدر سابق، ص 42.
3- المنهاج، مصدر سابق، ص 43/42.

و إذا فهي ثلاث قوى أساسية يرى حازم وجوب توفرها حتى تكتمل عملية الإبـ ـ داع، و ذلك أن الإبداع الشعري في رأي حازم لا يكون فقط باقتباس المعاني من خلال ما كان فصله في حديثه عن المهيآت و البواعث و الأدوات؛ و إنما و لأن الإبداع لديه هو عملية تخيل أساسا عند الشاعر، و هي عملية –و إن كانت تتسم بسرعة حدوثها- إلا أنها عملية معقدة، و مهمته –كما يراها- هي أنه سيحاول تتبعها من خلال وصف مراحلها.

و لا ريب أن كون حازم شاعرا، تمرس مرارا بعملية الإبداع، و عانـى تخلق الشعـ ـر و كيفيات تشكله، كان قد أتاح له الكثير في عملية توصيف الخيال و تقصـ ـي مراحله العمليـ ـة، و ضبط كثير مما يعرف اليوم بالخيال الشعري. كما استطاع في ضوء تجربته الشخصية أن يوسع آفاق البحث في الخيال الفني (الشعري) بعيدا كما سيتضح.

يبدأ حازم حديثه عن هذه القوى، بالقوة الحافظة فيرى أنها هي التي تساعد الشاعر في إبداعه بترتيب خيالاته، و نظمها، و تمييزها بحسب ما تكون عليه حتى لا يكون خاطره معتكر الخيالات و الصور حين نظمه للشعر. و نستطيع أن نفهم من حازم أنه يريد قوة الذاكرة في حفظها للصور كما التقطت أول مرة من عالم الحس المدرك، و هو ما عبر عنه الفلاسفة بالقوة على استعادة الصور الغائبة. و لتبيين مدى فائدة هذه القوة و دورها في تشكيل المحاكاة و بالتالي إنجاز الإبداع لدى الشاعر، يعمد حازم إلى ضرب مثال بالناظم للجواهر حين تكون جواهره منتظمة مرتبة، و حين تكون هذه الجواهر مبعثرة مختلطة. فكما أن ناظم الجواهر، مرتب المادة لا يعاني في عمله و أنه حين تكون جواهره مبعثرة ربما لا يقع على بغيته مع تضييع وقته فكذلك الشاعر الذي له قوة حافظة تسعفه في نظمه الشعر، و انه إذا افتقر إلى هذه القوة لحق النقص عمله و اختلط عليه (1).

يقول حازم: <<و القوة المائزة هي التي بها يميز الإنسان ما يلائم الموضع و النظـ ـ ـم و الأسلوب و الغرض مما لا يلائم، و ما يصح مما لا يصح>> (2). فالقوة المائزة تختص لدى الشاعر بتحديد العلاقات القائمة و التي يجب أن تكون بين الأدوات الفنية، و مدى ملاءمتها من عدمها في سياق الموضوع المعبر عنه (بالموضع)، و في نظم المفردات و المعاني، كما في الأسلوب، أو الغرض تحسينا كان أو تقبيحا و هي عند حازم هي القوة المحركة للإيقاع كله داخل القصيدة كما سنرى بعد.

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 43.

2- المصدر نفسه، ص 43.

أما القوة الصانعة: << فهي القوى التي تتولى العمل في ضم بعض أجـزاء الألفـاظ و المعاني و التركيبات النظمية، و المذاهب الأسلوبية إلى بعض، و التدرج من بعضها إلى بعض، و بالجملة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة>> (1). و أول ما تختلف به القوى الصانعة عن القوة الحافظة، و القوة المائزة، هو أن الأولى قوة مركبة من مجموع قوى تعمل لتحقيق غاية واحدة، و حازم يوظف لتبيين ذلك الصيغة المناسبة في كل موضع: المفرد فالجمع على الترتيب.

إن هذه القوى الثلاث التي يتحدث حازم عنها الآن، و التي يسميها <<الطبع الجيد>> تعمل مع بعضها بحيث لا انفصال بينها، و إن اقتضى تفصيل أمرها و حقيقتها لدى حازم نوعا من الفصل المؤقت يقتضيه توضيح طبيعة كل منها، و دورها في العملية الإبداعية. فإذا كانت القوة الحافظة تعين الشاعر في تصور موضوعه في شكل مرتب منظم، فإن دور القوة المائزة هو تمييزها ما يناسب الإبداع إجمالا مما لا يناسب، و ما ينبغي في كل وضع و في كل جزء من أجزاء القصيدة: معنى و غرضا و نظما و أسلوبا كما أن القوى الصانعة هي التي تعمل على ربط الألفاظ، و لم المعاني، و ضم الأجزاء من الأسلوب إلى بعضها و التدرج من جزء إلى آخر تدرجا معقولا.

و لقد يتبادر إلى أذهاننا لأول الأمر أن حازما لا يتحدث عن هذه القوة الثلاث – وهي تمثل مرحلة أولية في عمليات الخيال – على أنها عمل نفسي في الشاعرية، و أنه يقرب كثيرا في كلامه هنا من جانب الأداء الفني لتلك القوى أي من خلال كلامه عن دورها في الأسلـوب و ضم الألفاظ و غيرها إلا أن حازما كما سبقت الإشارة إلى ذلك يدرك تمام الإدراك أنها عمليات تتعلق بفاعلية التصور و التخيل؛ ولكن لتوضيح أدوارها من تمييز، و ضم، و ترتيب كان لابد من ربط الحديث عنها بالموضوع الذي تفعل فيه هذه القوى.

و حين يؤكد حازم على أن هذه القوى الثلاث ضرورية في طبع الشاعر المتكامل و هي المعبر عنها بـ <<الطبع الجيد في هذه الصناعة>> فإنه يشرط هذا الطبع قبل ذلك بضرورة الإلمام بالتقاليد الفنية المتوارثة من خلال مصاحبة الشعراء، و الأخذ عنهم، و كذا بضرورة الدرس و التحصيل لقوانين الصناعة و ذلك أن الطباع وحدها لا تسعف في مضمار الشعـ ـ ـر <<و لا شك أن الطباع أحوج إلى التقويم في تصحيح المعاني و العبارات عنها من الألسنة إلى ذلك في تصحيح مجاري أواخر الكلام إذ لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها و جودة أفكارها عن تسديد طباعها و تقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصححة لها، و جعلها ذلك علما تتدارسه في أنديتها و يستدرك به بعضهم على بعض و تبصير بعضهم بعضا في ذلـ ـك>>(2)

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 43.

2- المصدر نفسه، ص 26.

و يتابع حازم كلامه هذا بأن الرواة قد نقلوا كثيرا مما أشار هو إليه إلا أنه مفرق في الكتب و لو تتبعه مهتم لاستطاع استخراج كثير من قوانين البلاغة و الشعر منه(1).

و لا يكاد ينقضي عجب حازم ممن يعتقدون أن العرب (على طباعهم السليمة) لم يكونوا يهتمون بالإرشاد و التوجيه إلى كيفيات النظم الكامل. <<و أنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة، و تعلم منه قوانين النظم، و استفاد عنه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية، فقد كان كثير أخذ الشعر عن جميل، و أخذه جميـل عن هدبة بن خشـرم، و أخذه هدبة عن بشر بن أبي خازم، و كان الحطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير، و أخذه زهير عن أوس بن حجر، و كذلك جميع الشعراء العرب المجيدين المشهورين. فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلم الطويل فما ظنك بأهل هذا الزمان، بل أية نسبة بين الفريقين في ذلك؟! >> (2). و إذا فمفهوم حازم للطبع في الشعر يتأسس تأسيسا جديدا بحيث يتجاوز فيه حازم –من خلال اشتراطه لهذه الشروط السابقة- مجرد معناه البسيط. و ينتقل به حازم من مجرد الاستعداد الأولي لنظم الشعر إلى مستوى الاستعداد المكتسب و المهذب –إذا صحت العبارة- أي الاستعداد الذي يتدخل فيه جهد الشاعر بتعميقه لقدراته من خلال تواصله المستمر مع من حوله، بل يرى حازم أن: <<النظم صناعة آلتها الطبع. و الطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، و البصيرة بالمذاهب و الأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها؛ فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صنع الكلام بحسبه عملا، و كان النفوذ في مقاصد النظم و أغراضه و حسن التصرف في مذاهبه و أنحائه إنما يكونان بقوى فكرية و اهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء>>(3).

و إذا فالطبع هو آلة للصناعة التي لا تقوم إلا بها؛ و هو حينئذ درس و تحصيل و جهد و معاناة في البحث عن الكمال. و ليس الطبع بمعنـى الفطرة الخـام، و التي تتعرض للفسـاد و الاختلال؛ ذلك الطبع الذي اعتمد عليه وحده بعض المتشاعرين فأفسدوا صناعة الشعر جملة، مما دفع حازما لتصحيح فهومهم المختلة: << و إنما احتجت إلى هذا لأن الطباع منذ اختلـت، و الأفكار منذ قصرت، و العناية بهذه الصناعة منذ قلت، و تحسين كل من المدعين صناعة الشعر ظنه بطبعه. و ظنه انه لا يحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع، و بنية على أن كل كلام مقفى موزون شعر، جهالة منه: أن الطباع قد تداخلها من الاختلال و الفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللحن؛ فهي تستجيد الغث و تستغث الجيد من الكلام ما لم تقمع بردها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن و ما لا يحسن>> (4).

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 26.

2- المصدر نفسه، ص 27.

3- المصدر نفسه، ص 199.

4- المنهاج، المصدر نفسه، ص 26.

الخيــال:

إنه عند هذا الحد من التناول لقوى الشاعر النفسية يفارق حازم من قبله نقادا و فلاسفة في تناوله للخيال بما هو العلامة المميزة للشاعر عمن سواه، و للعمل الإبداعي في جوهره.

صحيح إن الفلاسفة من بعد أرسطو كانوا قد تناولوا الخيال فـي بحوثهـم النفسيـ ـة، و استطاعوا تمييزه بأهم خصائصه؛ بل إن أرسطو نفسه –مع أنه لم يشر إلى الخيال صراحـ ـة و إنما يأتي <<ذكره للخيال كوسيلة من وسائل التعبير الأدبي، فإن هذه اللفظة كانت جديدة في عالم النقد>> (1)- لم يقف بالخيال عند حدود القدرة عل الاسترجاع، و إنما أشار إلى قيمة الخيال في إعادة تركيب الصور، و لكن الفلاسفة المسلمين منهم خاصة استطاعوا في مباحثهم أن يبينوا في وضوح تام قيمة هذه الملكة النفسية بدراستها من جوانب متنوعة؛ فمنذ الكنـ ـدي (ت 256ه) كان الحديث صراحة عن الخيال، و خصائصه النوعية في جمع و إعادة تركيب الصور فضلا عن كونه يعنى باستعادة الصور الغائبة و لذلك فهو يرى أن: <<الفنطاسيا و هو التخيل، و هو حضور صور، الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها>> (2)، و كذلـ ـ ـك، <<...و كان منها قوة تسمى المصورة أعني القوة التي توجدنا صور الأشياء الشخصية بلاطين، أعني مع غيبة حواملها عن حواسنا، و هي التي يسميها القدماء من حكماء اليونانيين (الفنطاسيا) ... و قد تعمل هذه القوة أعمالها في حال النوم و اليقظة، إلا أنها في النوم أظهر فعلا و أقوى منها في اليقظة...>>(3). وواضح من كلام الكندي أن الخيال يتجاوز في مهمته إعادة صورة ما كان ماثلا في الحس و غاب إلى إمكانية إعادته في تشكيل جديد.

و لا شك أن فلاسفة الإسلام و مفكريه كانوا قد استفادوا من بحوثه في النفس و أعماله في الموسيقا و طوروا الدراسات في هذا المجال فرأيناهم يتكلمون عن الخيال و أهميته في التأثير لأنه ليس أقل شأنا من قوى الإدراك الأخرى و ذلك: <<لأن الصور الخيالية ليست أقل وضوحا من الصور الحسية بل إن قوتها تزداد كما في صور الأحلام حيث تتألم النفس ألما شديدا إذا كانت تلك الصور مزعجة>>(4). بل إنه يمكن القول بأن الفلاسفة المسلمين تناولوا الخيال لا باعتباره مظهرا من مظاهر القوى النفسية فحسب؛ بل تكلموا في الخيال، و فرعوا كلامهم و بخاصة شراح <<فن الشعر>> و اقتربوا في حديثهم عن الخيال قليلا أو كثيرا من الخيال الشعري. و لكن حازما استطاع النفاذ من خلال ذلك إلى الحديث عن الخيال الشعري صراحة و بوضوح و ذلك: <<أن التخيل قسمان: تخيل المقول فيه بالقول، و تخيل أشياء في المقول فيه، و في القول من جهة ألفاظه و معانيه و نظمه و أسلوبه، فالتخيل الأول يجري

1-سهير القلماوي، فن الأدب، 1 –المحاكاة- مرجع سابق، ص 113.

2-3- رسالة الكندي في ماهية النوم و الرؤيا، ضمن رسائل الكندي الفلسفية،تح عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة 1950، ص 295,296.

4- ابن سينا، الإشارات و التنبيهات، شرح الطوسي، تح سليمان دنيا، القاهرة، دار المعارف، 1968، سلسلة ذخائر العرب 22، ج4،ص 35.

مجرى تخطيط الصور و تشكيلها. و التخيلات الثواني تجري مجرى النقـوش فـي الصـ ـور و التوشية في الأثواب و التفصيل في فرائد العقود و أحجارها>> (1). و حينئذ فعملية الخيـال و التي تناولها الفلاسفة المسلمون على أنها تتم دفعة واحدة نجدها لدى حازم تتم خلال مرحلتين مما لا يدع مجالا للشك بأنه خبير بالخيال الفني؛ و لذلك فهو لا يكتفي بالحديث عنه على أنه مجرد أحد القوى النفسية؛ بل و من خـلال مفارقته لحديث الخيـال العام أي بمـا هو قوة نفسيـة. <<و لاشك، صلة الأفكار التي يطرحها حازم عن تخيل الشاعر لمعانيه و صوره بالدراسات النفسية عند الفلاسفة لا تحتاج إلى تعليق أو تأكيد ...>> (2). إلا انه يجب التنبيه على الفارق بين رؤية حازم و بين رؤية سابقيه من الفلاسفة في هذا الموضوع بالذات، و على مستوى المنهج أساسا –و هذا مهم في نظر هذه الدراسة- ففي حين كان بحث الفلاسفة للخيال في عمومه يجيء في إطار حديثهم عن القوى النفسية، و مفهوم العقل، و علاقة ذلك بعالم الحس من جهة، و علاقته بعالم ما وراء الطبيعة من جهة ثانية آثر حازم –و هو في ذلك أرسطي الرؤية- تناول الخيال في آثاره الحسية و تحديدا في الإبداع و المحاكاة.

و لا يخفى أن ليس من شأننا ههنا تتبع آثار الفلاسفة في بحوثهم مما له صلة بالخيـال، و لا يتسع المجال لذلك أصلا؛ و لأننا لا نبتغي الدخول في عمل مقارن ليس من مهمتنا الآن. بل يكفي لرفع اللبس الواقع لبعض الدارسين في هذه القضية بالذات أن يرجع الباحث إلى قائمة بحوث العلماء و الفلاسفة المسلمين في الخيال و القوى النفسية في التراث الإسلامي من القرن الثاني إلى السابع الهجري (3) ليتأكد من أصالة الإضافات العلمية عند اللاحق عل السابق في كل مرة. و إذا فالصواب أن حازما كان قد ألم بكثير –إلا يكن بجميع- تلك البحوث و لا يمكن الزعم بأنه اتكأ فيها على واحد بعينه دون غيره، و من دون دليل علمي واضح في ذلك.

و صحيح كذلك أن النقاد العرب القدامى قبل حازم كانوا قد تناولوا الخيال قليلا أو غير قليل، صراحة أو ضمنا كما في كلامهم عن التشبيه و المجاز؛ و تلك نظرة جزئية لا غناء كبير فيها. و لكننا نجد حازما يوغل في تتبع تشكل العملية الفنية الشعرية محاولا رصد عمليات حدوث الخيال الشعري ليبني تصورا للقوى الفكرية (و الإهتداءات الخاطرية) يتفاوت على أساسها الشعراء فيما بينهم، حاصرا بذلك كل عناصر العملية التخيلية لدى المبدع، و الواعية من ذلك و غير الواعية و ذلك عمل غير مسبوق. يقول حازم: <<فأول تلك القوى و هي عشر:

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 93.

2- د. جابر عصفور، الصورة الفتية، مرجع يابق، ص 73 (التأكيد من عندي لربط الكلام).

3- يمكن الرجوع على سبيل المثال إلى: أ.د محمد عثمان نجاتي، و أ.د عبد الحليم محمود السيد، و آخرون في مؤلفهم المهم بأجزائه الثلاثة: (علم النفس في التراث الإسلامي) نشر المعهد العالمي للفكر الإسلامي، سلسلة تيسير التراث 2، ط1، 1996، فقد عرض هذا الكتاب الضخم أشهر الأعمال النفسية و الفلسفية لـ 114 شخصية إسلامية منها: الكندي، و ابن الهيثم، و الفارابي، و زكريا الرازي، و إخوان الصفا، و التوحيدي، و الغزالي، و ابن سينا، و ابن رشد، و ابن عربي، و غيرهم خلق كثير. مع ذكر أهم تآليفهم و رسائلهم و مواضيعها.

القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية و لا يصدر عن قريحة بما يجـري على السجيـة و يصدر عن قريحة ... العاشرة: القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفـس الكلام، و بالنسبة إلى الموضع الموقع فيه الكلام. فقد يتفق للشاعر أن ينظم بيتين قافيتهما واحدة فيكون أحدهما أحسن في نفسه و الآخر أحسن بالنسبة إلى المحل الذي يوقعه فيه من جهة لفظ أو معنى أو نظام أو أسلوب. ففي مثل هذا الموضع يصير المرجوح راجحا و المفضول فاضلا. و كثير ممن ليست له هذه القوة يسقط أحسن مما يثبت بالنسبة إلى المحل>>(1).

-إن أول ما يلفت في هذا النص هو كونه يعكس مدى اهتمام حازم ووعيه بقيمة الخيال و دوره في العمل الإبداعي، و في بناء القصيدة تحديدا؛ و هو اهتمام ما يزال قائما في دراسات الفن و الجمال الحديثة.

و حازم حين يتكلم في الخيال بهذه الكيفية، و يحاول جهده وضع الفواصل الممكنة داخل عمليات الخيال المركبة بين هذه القوى التخيلية فلإعتقاده بأنه إنما يتوجه بخطابه إلى الشاعر الذي يبتغي الكمال في نظمه و إبداعه كما يتوجه بكلامه إلى المتلقي للإبداع بما هو شريك حقيقي في العملية الإبداعية حين تخيل له و يسهم هو بدوره في عملية إنتاجها بقدر (2)، و بقوة استعداده. ثم إن هذا المتلقي الذي قد يكون ناقدا محترفا، و لا يعني حينئذ بغير ثمرة الخيال مجسدة في الكائن الشعري؛ منبها جميعهم إلى أن النقص قد يلحق الإبداع و إنما مرده إلى خلل و نقص في ملكة الخيال في واحد من قواها و ثمة لا تسعف الشاعر الذي يعاني عملية التخيل في شكلها المبهم الغامض مجرد فنيته في رؤية موطن الخلل و النقص، كما لا تجدي المتلقي الناقد مجرد معرفته النظرية العامة عن ملكة الخيال و أنها قوة نفسية تميز المبدع، فلا يتمكن من فهم عمله.

و مما لا شك فيه أن حازما كان قد أخلص في جهده التنظيري هذا، و لا شك انه ركن إلى شاعريته، و مدى تمرسه بالعملية الإبداعية محاولا تقنينها في هذا الجانب المستعصي على التقنين أصلا.

و تعتقد هذه الدراسة أن اندفاع حازم إلى هذا المستوى من تفتيت عملية الخيال، كما في تفريعه لأنواع المحاكاة، و غيرها من قضايا المنهاج النقدية، إنما كان يعكس بذلك تمسكه بالمنهج الأرسطي في استقراء الظواهر، و تتبع الجزئيات بقصد الوصول إلى الجوهر الموضوعي (الكلي) و القاعدة؛ و انه بذلك يستطيع تشريح أي ظاهرة على نحو موضوعي مهما بدت غائمة.

و حين يشرع حازم في تعداد قوى الخيال تلك نلحظ أمرا ملفتا للانتباه حقا و هو اهتمام حازم الخاص بالمعاني عل غير ما نراه عند النقاد السابقين. يتضح ذلك في عملية ترتيبه لتلك

1- حازم، المنهاج، مصدر سابق، ص201/200.

2- لا يقصد هنا المفهوم الحديث لإنتاج النص من خلال نظريات الاستقبال و الاتصال و التأثير و جماليات التلقي.

القوى فهو يخصص للمعاني القوى الخمس الأولى. و لذلك دلالته عند حازم كما سيتضح فيما بعد. على أن النظرة الفاحصة لقوى الخيال عند حازم تفصح أن صاحبها يدعو صراحة إلى وجوب تحقيق التناسب بين جميع العناصر على اختلافها في علاقات متداخلة. هذا التناسب الذي لا يريده حازم أن يكون محدودا بحد في النص الشعري؛ فليس هو في المعاني وحدها، و لا هو مقصور على الوزن، و لا هو يتخاف في القافية أو يتغيب في الأسلوب؛ و إنما هو في كل ذلك، و يشمل مجموعة من العلاقات المتقاطعة فيما بينها تتكفل بتنظيمها مجموع تلك القوى في الخيال. و حازم في كل ذلك يقترب من نظرية الإيقاع بمفهومها الحديث؛ على أنه لا يصرح بذلك إلا من خلال حديثه عن مظاهر هذا الخيال في بناء القصيدة كما سيتضح لاحقا.

و أما الأمر الثاني المثير للانتباه فهو أن حازما استطاع أن يضع من خلال تناوله للخيال يده -و بإحكام- على موضوع (الشعرية) بكل أبعاده؛ و ذلك حين وقف على العلاقة القائمة في عملية الخيال بين المحاكي (المتخيل المخيل) و المقصود بالمحاكاة (المخيل له، المتخيل) فالعملية الإبداعية لدى حازم موقوفة على المبدع و المتلقي و ذلك أن : <<التخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه و نظامه، و تقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها و تصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض>> (1). و عندئذ فحازم يروم الخوض في الخيال الشعري مستهدفا آفاقا جديدة تماما من خلال تبيين قيمة هذا الأساس (الخيال) في العملية الإبداعية و ذلك بتتبـع مظاهر تشكلـه، و استقصاء جهات مواقعه (2)، و أنواعه و مراحله.

و في كل ذلك كان حازم يبتغي وضع قواعد ضابطة للعملية التخيلية من مبدئها إلى منتهاها قدر استطاعته، مع وعيه التام بأن ذلك لا يمكن أن يكون على نحو من الكمال المطلق: <<إذ كانت هذه الصناعة تتشعب وجوه النظر فيها إلى ما لا يحصى كثرة. فقلما يتأتى تحصيلها بأسرها و العلم بجميع قوانينها لذلك>>(3).

و فضلا عن أن حازما ينبه في غير ما موضع من المنهاج إلى الأسس الجمالية التي يتأسس عليها الخيال و عملية التخييل كقوله بالتعجيب و الأغراب مما يكفل الدهشة لدى المتلقي، أو مناداته بالتناسب بين كل أدوات العملية الإبداعية فإنه في هذا النص و حين يعرض علينا قوى الخيال هذه في شكلها التراتبي هذا يجب ألا يفهم أن حازما يقول بالفصل بينها و ذلك لسبب بسيط و هو أن حازما شاعر يدرك بصفته فنانا أن هذه القوى تعمل مجتمعة و دفعة واحدة لا يكاد يتفطن إلى الفروق بينها إلا من ندب نفسه –مثله- لرصدها و محـاولة تتبـع مسارهـا

1- منهاج، مصدر سابق، ص 89.

2- المصدر نفسه، ص 89.

3- المصدر نفسه، ص 88. ذكر حازم هذا أساسا عن البلاغة، و يمكن سحبه على قضايا الشعر و الخيال.

و تأطيرها. و مرة أخرى ينبه حازم إلى ذلك صراحة حين يقول: <<فعلى هذا النحو من الانتقال أصل منشأ الشعر. و قد يحصل للشاعر بالطبع البارع و كثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء حتى يحسب من سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات و إن كانت لا تتحصل له إلا بملاحظتها و لو مخالسة ... و إنما يظن أن ليس بين أنماط الكلام هذا التفاوت من جهل لطائف الكلام و خفيت عليه أسرار النظم>>(1).

و إذا جاز لنا أن نفهم شيئا من هذا النص فإنه اتهام حازم المباشر لغير الفنانين ممن يجهل حقيقة الخيال و كيفية عمله ثم هو بعد ذلك لا يحسن الكلام فيه. أما حازم فهو يدرك لذلك بفنيته، و هو فوق ذلك يتكلم عن علم و ينظر للفكرة. و عندئذ فليس صحيحا ما ذهب إليه بعض الدارسين من أن: (من يقرأ هذا التقسيم يتذكر ما قاله ابن طباطبا حول نظم القصيدة، غير أن ابن طباطبا كان يتحدث عن الخطوات العملية، بينما حول حازم هذه الخطوات إلى <<قوى>> قائمة في طبيعة الشاعر، و لو قال إن <<قوة الخيال>> -وهي قوة واحدة- تستطيع أن تحقق هذا و ما هو أكثر منه، لما لجأ إلى هذا الالتواء، و لكن حازما –كما اتضح في غير موطن- مسرف في شغفه بالتقسيمات؛ لأن لها دلالة على ثقافة منطقية) (2). لأن أقل ما في هذا الكلام أنه هدر صريح لجهد حازم الذي كان قد نبه إلى أنه يروم غاية واضحة و هي وضع قواعـــد و قوانين للشعر بحسب عادة هذا الزمان على غرار ما فعل أرسطو للشعر اليوناني؛ و لأن حازما – مرة أخرى- سيتكلم عن مراحل تشكل القصيدة بأسلوب آخر تماما. و إنما الصحيح أننا: قد لا نتفق مع حازم حول القيود التي يفرضها على حركة التخيل و فاعليته، و لكن علينا أن نلاحظ أننا نتعامل مع ناقد قديم يحترم قواعد العقل و قوانين العالم الخارجي كل الاحترام، و لا يستطيع أن يتقبل أي جموح في حركة الخيال، يعصف بهذه، أو بتلك القوانين (3).

و في الواقع، سواء علينا اتفقنا مع حازم في تحديده لمهام هذه القوى في الخيال و تقسيمه لعملياته بهذه الكيفية أم لم نتفق معه فإننا لا نرى جواز إغفال الخلفية الثقافية و الفلسفية التي كانت تحكم حازما في عمله كله. و هي خلفية ثقافية تنادي بإعادة تأسيس البيان على البرهان. و لا شك أن المنهج و الرؤية البرهانيين لا ترضيان من الموضوع –و لو كان الخيال في ضبابيته- أن يند عن التشريح، و البحث في ما هيته و أسبابه و آثاره. و(الاعتراف بدور العقل في الفن يكتسب كل أهميته). (4)

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 111.

2- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص 559.

3-جابر عصفور: الصورة الفنية، مرجع سابق، ص 75.

4- أندريه لالاند: العقل و المعايير، ترجمة نظمي لوقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الفصل الخامس (العقل في الفن)، ط1، 1979، ص 79/78.

و في الحق فإن العودة إلى ما كان قاله حازم في كيفيات مناقل الفكر في التخييلات حين تكلم عن الأحوال الثمانية لعملية التخيل عند الشاعر، و التي <<لكل واحدة منها في مزاولة النظم مرتبة لا تتعداها>> و ربطه بما جاء في حديثه في هذا النص عن قوى الخيال العشر تفضي إلى أمور اخطر مما يتصور البعض.

فإيراد حازم لما أسماه بالتخاييل الكلية، و إتباعه بالتخاييل الجزئية في شكل تراتبي يقدم خلاله المعنى على اللفظ و قضاياه تقديما صريحا، و ترتيبه مراحل التخييل، و نسق قوى الخيال بدءا بتخييل المقاصد الكلية فتخيل نظام المعاني إلخ ... يشيء بأن حازما –و هو يضع قواعد لتفسير الخطاب و ينظر لشروط إنتاجه- كان يتبنى موقفا واضحا من قضية طال الجدل حولها في الثقافة العربية البيانية، و استغرقت كثيرا من جهود السابقين في غير حقل من حقول المعرفة العربية البيانية تلك هي قضية (اللفظ/المعني). فإذا نحن قارنا موقف حازم من القضية بمواقف جميع القدامى: نقادا و بلاغيين خلا الفلاسفة تكشفت لنا مفارقته لطروحات السابقين ممن تعاطى و هذه الإشكالية و اتضح عندئذ أن القرطاجي كان يتبنى القول بنظام الخطاب المساوي لنظام العقل، و ليس نظام الخطاب بمعنى نظام النحو (اللغة) (1). و في الحق فإن مسألة إعادة تأسيس مباحث النقد و البلاغة على يدي حازم القرطاجني، و تقصي الأدوات الجديدة التي وظفها في هذه العملية –و التي تتسم بالجرأة العلمية العالية – تحتاج إلى بحث مستقل قد ينهض به الباحثون في وقت لاحق؛ و سيتضح عندئذ أن حازما لم يكن مجرد جامع لجهود السابقين و مستفيد منهـا، و أنه في أحسن الأحوال صاحب أكبر عملية نقدية (شمولية)؛ بل إنه فوق ذلك إنما كان يروم خلخلة نظام معرفي بكامله هو النظام المعرفي البياني في أخصب حقوله المعرفية (الشعر و النقد و البلاغة) و إعادة بنينته على قواعد جديدة و إطراح الرؤى السابقة عليه و التي كان يعتقد أنها كانت وراء أزمة الشعر و النقد و البلاغة. و ذلك من خلال عملية تبيئة جديدة للمنطق الأرسطي في هذه الحقـول الأخيـرة بعد أن أخفق أسلافـه في ذلك (2). و الحـق أن معظلة <<اللفـظ و المعنى>> في التراث النقدي و البلاغي كله تحتاج إلى قراءة أخرى نأمل أن يقوم بها أحد الباحثين (3).

1- معلوم أن إشكالية (اللفظ/المعنى) كانت قد شكلت منذ عصر التدوين محور اهتمام الباحثين في مختلف فروع القافة العربية: (اللغو/ الأصول/ الأدب/ النقد/ الكلام/ البلاغة..)، و قد تبنى أقطاب النظام المعرفي البياني من الشافعي إلى أبي الحسين البصري و من الجاحظ إلى السكاكي، و من سيبويه إلى ابن عصفور بالأندلس، و غير هؤلاء النظرة الأولى: (نظام الخطاب = نظام النحو). و يمكن للوقوف على تفاصيل الإشكالية بشكل أوسع الرجوع إلى: الجابري، بنية العقل العربي، مرجع سابق.

2- لقد قام غير واحد في الحضارة العربية بمحاولة التبيئة هذه، و لعل أشمل محاولة في ذلك هي محاولة أبي نصر الفارابي، و التي أهيل عليها التراب و لم يكتب لها النجاح. و معلوم أن الفارابي الذي كان يتقن مجموعة من اللغات، موسوعي المعرفة، درس النحو على ابن السراج أستاذ أبي سعيد السيرافي صاحب المناظرة الشهيرة مع متى المنطقي، و هو بذلك كان أقدر من حاول هذه العملية لو تم لها النجاح. للاستزادة في الموضوع يمكن الرجوع إلى: محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، القسم الثالث (البرهان) ص 343 و ما بعدها.

3- نصر حامد أبو زيد، مفهوم النظم عند عبد القادر الجرجاني، دراسة في مجلة فصول، المجلد 5، اعدد1، 1984.

و مهما يكن من أمر فإن حازم القرطاجي كان قد رتب على دراستـه التي رأينـا فـي الخيال مراتب للشعراء ثلاث: أصحاب المرتبة العليا، و أصحاب المرتبة الوسطى، ثم أصحاب المرتبة السفلى. فأما أصحاب المرتبة العليا فهم ثلاث طبقات: <<الطبقة الأولى: الذين حصلت لهم هذه الدعوى على الكمال في الجملة و الكمال في بعض دون بعض. / الطبقة الثانية: من كان قسطه من جميع هذه القوى أو من أكثرها متوسطا أو غير بعيد من التوسط. / الطبقة الثالثة: من كانت أقساطه مما حصل له من هذه القوى مع قتلها غير عامة في جميعها>>(1).

و ليؤسس كلامه، ربط حازم أصحاب الطبقة الأولى بقدرتهم على تصور كليات المقولات، و مقاصدها و معانيها بالقوة قبل حصولها بالفعل؛ فكأن أصحاب هذه الطبقة لديه يتميزون باستعداد لا يتوفر فيمن عداهم يجعلهم آخر الأمر يتوفرون على قوة تخيلية غير متاحة لغيرهم. و هي قدرتهم على تصور كلي للمتصورات و ههنا (العملية الفنية برمتها). فكأن حازما يريد تمييز هذه الطبقة بالقدرة على التجريد أكثر من غيرها؛ و بتمثل العمل الفني في شكله العام قبل تفاصيله و الوقوف عند جزئياته. و تلك رؤية تشف –مرة أخرى- عن إيمان حازم بان نظام الخطاب لديه هو نفسه نظام العقل، و ليس نظام النحو بدليل أن تخيل الألفاظ ومتعلقاتها يجيء لاحقا عنده لتخيل المقاصد والمعاني والتي هي آخر الأمر تشكل طريقة تخيل المتفوقين من الشعراء.

و أما الشعراء أصحاب المرتبة الوسطى فـ: <<من له أدنى تخيل في المعاني و بعض دربة في إيراد عباراتها متزنة، و إن لم يكن له في القوى الباقية إلا ما يعتد به، فنظم هذا منحط عن نظم من استكمل ما نقصه، و مرتفع عن كلام / من لا تخيل له في المعاني و لا دربة بالتأليف>> (2). و إذا جاز لنا أن نفهم من كلام حازم هذا شيئا جديدا فإنه اعتبار حازم لهذه الطبقة شعراء مع أنهم غير متفوقين، و مشاركتهم في الشعر إنما أسسها حازم على ما لدى هذه الطبقة من الخيال و لو أنه قليل،و هذا فهم لمعنى الشعر أصيل لديه كان قد بشر به منذ الصفحات الأولى في المنهاج حين قرر أن الشعر محاكاة و تخييل و ليس غير ذلك، و هذه الدعوى لدى حازم تتأكد في كل مرة؛ و لذلك سنجده يخرج من لا يتوفرون على قوة الخيال من دائرة الشعر كليا و لا يصير ترتيبهم عنده إلا لإيضاح دعواه. يقول حازم: <<و المرتبة الثالثة و هم الذين لا ينتسبون إلى هذه الصناعة بغير الدعوى: فمنهم طائفة لا تتقنص و لكن تتلصص و لا تتخيل بل تتحيل بالإغارة على معاني من تقدمها و إبرازها في عبارات أخر. و النمط الثاني لا يتخيل و لا يتحيل و لكن يغير و يغير. و النمط الثالث و هم شر العالم نفوسا و أسقطهم همما و هم النقلة للألفاظ و المعاني على صورها في الموضع المنزل منه من غير أن يغيروا في ذلك ما يعتد به>>(3).

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 201.

2- المصدر نفسه، ص 202.

3- المصدر نفسه، ص 202.

و يبدو أن حازما يريد –من خلال ترتيبه هذا للشعراء- وضع معيار للمفاضلة بينهم سيتمه حازم و يستكمل شروطه لاحقا و من خلال نصوص أخرى في المنهاج (1) فمن الشعراء المروي و المرتجل، و منهم المقصد و المقطع، كما أن للشعراء باعتبار تهديهم إلى العبارات التي ترد على الأفكار مراتب كذلك (2). و لا شك أن في كلام حازم في كل هذه المواضيع ما يتصل بحديثه عن الخيال لدى الشاعر و لكن تتبع ذلك كله قد يخرج بنا عن هدفنا في هذه المذكرة.

ذلك إذا بعض من كلام حازم عن الخيال في الشعر، و هو جزء من حديثه عن الشاعر المحاكي حين يوصيه حازم بالرجوع إلى وصية أبي تمام (3) ليستكمل شروط النظم، و يصل حازم الوصية بما نقص فيها حتى تكتمل النصيحة. و لكن الشاعر المحاكي حين يصنع عملا فنيا فإنما يجسده في كائن شعري هو القصيدة بكل ثقلها معنى و مبنى فماذا يقول حازم في العمل الشعري؟

المحاكاة و الإبداع الشعري (القصيدة):

في الحقيقة إن حديث حازم عن الخيال لا يكتمل بمجرد كلامه عن مهيآت الشعـر و أدواته و بواعثه، أو بمجرد تنبيهه على وجود القوى الناظمة و القوى الصانعة، و القوى المائزة و فعاليتها، و لا أن حديث الخيال كان قد انتهى بمجرد تقسيم الخيال إلى تلك القوى و تلك المراحل التي رأى حازم أنها وراء كمال الإبداع الشعري كلا؛ لأن حازما سيواصل كلامه عن تلك القوى الخيالية و فعلها في تشكيل الإبداع من خلال الكلام عن الكائن الشعري و الذي هو آخر الأمر مظهر تام يجسد تلك القوى في الخيال في كل صوره التي رآها حازم. فما الذي قاله القرطاجني عن الإبداع الشعري المتمثل في القصيدة؟

ليس من شك في أن اهتمام حازم بالعمل الإبداعي الشعري في ذاته، و بما هو احد أضلاع العملية الإبداعية، و مجلى المحاكاة الأساسي لا يقل شانا عن اهتمامه بالشاعر المحاكي، و لا عن عنايته بالمتلقي للعمل الشعري المبدع. بل إننا سنتابع حازما في كلامه عن العمل الفني الشعري ممثلا في القصيدة ليس بما هو المظهر الذي تتجلى فيه المحاكاة و إبداعها و حسب؛ بل إنه سيجرنا إلى الاعتقاد بان القصيدة هي محور آخر يستقطب بدوره جملة من القضايا و العناصر المتظافرة فيما بينها، و المشكلة من خلال جملة من العلاقات ما يعرف: بالنص.

1- خصص حازم معلما امتد من الصفحة 374 إلى 379 من المنهاج بعنوان: (طرق العلم بما يجب أن يعتقد و يقال في المفاضلة بين الشعراء، بحسب اختلاف الأزمنة و الأحوال المهيأة لقول الشعر و الباعثة عليه) بسط خلاله نظريته في المفاضلة بين الشعراء. و تبدو الأكثر موضوعية في هذا الموضوع.

2- المنهاج، مصدر سابق، ص 207 و ما بعدها.

3-المصدر نفسه، ص 203/202.

و إنه ليتضح اهتمام حازم بهذا المحور في أنه خصص له المنهج الرابع من القسم الثالث من المنهاج و جعله في الإبانة عن كيفية العمل في إحكام مباني القصائد و تحسين هيآتها ... بعد أن كان قد و طأ لذلك في المناهج الثلاثة السابقة من هذا القسم بالكلام عما يجب في تقدير الفصول و ترتيبها و عما يلزم في الأوزان، و عن طرق العلم بقواعد الصناعة على الترتيب.

و في الواقع فإن حديث حازم عن القصيدة كان قد بدأ منذ تحدث حازم عن القوة الثالثة من قوى الخيال العشر و هي القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن ... إلخ>> (1).

و لأنه يستحيل علينا الإحاطة – في هذه المذكرة – بكل القضايا التي عالجها حازم فيما يتعلق بالقصيدة و جملة التفاصيل التي وقف عندها في دراسته لعناصر النص الشعري و خصائصه؛ فإنه يجدر التنبيه مبدئيا إلى أنه سيركز الكلام على قضيتين نعتقد جوهريتهما في القصيدة هما: الوحدة و الإيقاع، مع الإلماع –ما اقتدر على ذلك- إلى أهم مميزات العمل الإبداعي (القصيدة) عند حازم. و غني عن البيان و الإعادة أن كل كلام حازم عن المحاسن التأليفية (2)، و ما يرتبط بالمحاكاة في الألفاظ و المعاني و الأساليب، و الأوزان شديد العلقة بما نحن بصدده الآن باعتبار أن القصيدة هي الإطار الذي يظهر فيه الإبداع و تتبرج فيه المحاكاة؛ على أن القصيدة في حديث حازم ذات أشكال و أنواع و ذلك بحسب الاعتبارات. ذلـ ـك أن: << من القصائد ما يقصد فيه التقصير، و منها ما يقصد فيه التطويل، و منها ما يقصد فيه التوسط بين الطول و القصر>>(3).

<u>أنواعها</u>: إن حازما و هو يشير إلى أنواع القصيدة، بحيث إن المقصرات منها إذا توفرت على غرضين لم يتسع المجال للشاعر لأن تكون محاكاته ناجحة على أكمل وجه، مبرزا في الوقت نفسه قدرة الحذاق من الشعراء على توظيف المحاكاة و عدم الإخلال بقواعدها حين يقتضبون الأوصاف الضرورية و يتلطفون في إبداعاتهم (4)؛ و أن القصائد المتوسطة الطول، و الطويلة فمجالها المتسع و رحابتها فكثيرا ما تسعف الشاعر في بسط محاكاته على أتم وجه ممكن؛ كان يلوح بقضية الوحدة في القصيدة في احد جوانبها هو: وحدة الغرض، و التي يبدو أنها أرقته و أخذت منه جهدا و هو يبحث لها عن أساس ترتد إليه لا يتعارض و منطق التناسب. و لا تؤدي بالتالي إلى الطعن في القصيدة النموذج و التي ينظر لمعاييرها. و قد لاحظ حازم تنوع القصائد، و أشار إلى القصائد بسيطة الأغراض، و القصائد المركبة، فالقصائد

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 200.

2- يمكن الرجوع إلى الفصل الثاني من المذكرة.

3- المنهاج، مصدر سابق، ص 303.

4- المنهاج، مصدر سابق، ص 303.

البسيطة هي التي تخاص لغرض واحد صرف كالمدح أو الرثاء؛ أما القصائد التي تضم أكثر من غرض كالنسيب مع المديح و ذلك مما يلائم النفوس ذات الأذواق الصحيحة؛ و السبب في ذلك أن النفوس لها ولع بالتفنن في أنحاء الكلام و أنواع القصائد (1).

إن كلام حازم ههنا عن البسيط من القصائد و المركب قاده إليه بحثه عن الأساس المنطقي الذي جعل القصيدة العربية في عمومها مركبة من مجموع أغراض؛ و لو أن حازم القرطاجني ادعى أن تنوع الأغراض في القصيدة الواحدة كان تقليدا فنيا و من ثم تجب مراعاته لكان وفر بذلك على نفسه جهد البحث عن الرابط الحقيقي بين تلك الأغراض. و لكن حازما –كما نعلم جميعا- كان يبحث عن قاعدة متينة قدر الإمكان بقصد تعميمها على باقي الأشعار العربية و لذلك فهو يجتهد لتقوية هذا الأساس في كل مرة؛ و لذلك نفسه يحدث حازم <<الأذواق الصحيحة>> على غرار عمود الشعر، و يضيف إلى ذلك ولع النفوس بالتفنن في أنحاء الكلام.

و لا ريب أن حازما كان يريد الحديث عن القصيدة بدءا من الشكل و الإطار الخارجي ههنا ثم انتهاء بالمضمون و المعاني و الأغراض، و لكن ذلك كان يشكل بالنسبة إليه في كل مرة صعوبة إضافية فهما متلازمان. فحين يوجه حازم نصيحة إلى الشعراء في كيفية العمل في القصائد يستقرئ الأشعار العربية (النموذجية) واضعا امرأ القيس موضع المثال الذي يحتذى (2). و قد سبقت الإشارة من حازم إلى ضرورة مراعاة التقاليد الفنية المعمول بها عند كبار الشعراء بحيث لا يسمح بخرقها للأسباب المنطقية التي كان قد ذكرها (3)، و من ذلك فهو يدعو إلى التزام ما التزمه رموز النظم العربي في جميع المراحل. و على ذلك الأساس: << فأكثر ما تبدأ القصائد الأصيلية بما يرجع من ذلك إلى المحب: كالوقوف على الربوع والنظر إلى البروق و مقاساة طول الليل. و أكثر ما تبدأ بعد هذا بما يرجع إلى المحب و المحبوب معا مما يسوء وقوعه كوصف يوم الفراق و موقف الوداع. و الافتتاح بما يخص المحبوب أقل من ذلك>> (4)، و لا شك أننا سنتذكر جميعا عبارة أرسطو في عظماء شعراء اليونان كهوميروس، حين كان ينظر أرسطو للشعر اليوناني (5).

و مع أن حازم القرطاجي كان ينظر للإبداع الشعري؛ و مع أنه ذو ثقافة أندلسية مغربية اللون و هي ثقافة عمل القيمون فيها على الشعر على تطوير هذا الشعر في شكله الخارجي ليصير ما عرف بالموشح؛ إلا أن حازما آثر القول بوجوب احترام الأعراف الفنية في القصيدة العربية النموذجية.

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 304/303.

2- المصدر نفسه، ص 305.

3- المصدر نفسه، ص 27.

4- المصدر نفسه، ص 304.

5- أرسطو ، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق، ص 14: <<و كما كان هوميروس شاعرا في النوع العالي من الشعر ...>> أو قوله: <<أما هوميروس، و له في كل شيء المقام الأعلى ...>> ص 25.

و لقد كان في إمكان حازم القول –و هو يمتلك تلك القدرة الهائلة من ملاحظة التغير الحاصل في موضوعات الحياة، و ذلك التطور الواجب الحصول في الأشياء –أن يذهب إلى القول بحرية الشاعر في تشكيل إبداعه، و رسم أشكال قصيدته بالكيفية التي تخدم صب مشاعره و محاكاتها؛ فحازم يدرك قانون التطور كإدراكه خاصية التدفق و التعقيد في المشاعر الإنسانية. بل إننا نجده من بين جميع النقاد الأكثر إحساسا بهذا القانون؛ ذلك أن حازما كان يعيش في زمن كل الأشياء فيه تتحرك بكيفية تمنع من تجاهل هذا القانون. و طبيعة الحياة من حول حازم و على جميع الأصعدة كانت تأبى عليه التنكر لهذا المبدأ؛ فلا الحياة السياسية باضطراباتها المتتالية، و لا توالي الأحداث في الأندلس و بالمغرب العربي في عهد الحفصيين كانت توحي بالرتابة أو الأطراد في الوجود. على العكس من ذلك فإن الأمور كلها كانت تدعو إلى ملاحظة التغير و التنوع المتسارعين. و الأهم من جميع ذلك هو أن المد المتصاعد في الحركة الثقافية و الفكرية على أيام حازم، و الذي كانت بداياته منذ القرن الخامس الهجري (1) و ظل متسارعا إلى الغاية التي انتهى إليها ما كان ليسمح لحازم بالتغاضي عن مبدأ تطور الأشياء أو عدم الإقرار بأنه حقيقة حاصلة في الوجود. بل إن حازما في عمله النقدي كان على وعي كامل بأنه يريد تغيير الواقع الشعري و الفني المتردي، و لذلك فهو يحاول تغيير الواقع النقدي. و هذه ليست دعوى ندعيها. و إنما غير نص لحازم يفصح بصريح العبارة عن شديد إيمانه بذلك المبدأ. فما الذي كان يسوغ لحازم هذا الجمع بين أمرين متناقضين؟ أو على الأقل يبدوان كذلك لكثيـ ـ ـر، و نعني قوله باحترام القاعدة الفنية و التزام التقاليد الأدبية الشعرية من جهة، و إيمانه العميق كذلك بمكانة الشاعر المبدع، حتى لا يجوز (اتهام هذه الحلبة المجلية من الشعراء) إذا هي خرقت القاعدة و أن الشعر وليد الحركات النفسية المتدفقة، هل كان يمثل نوعا من التوفيقية في عالم النقد كان قد تسرب إلى فكر حازم القرطاجني جراء تأثره بفكر الفلاسفة المسلمين و الذين غلبت تلك الظاهرة على بناءاتهم الفلسفية؟ (2) قد يكون الأمر كذلك. و لكننا لا نملك الآن –على الأقل- دليلا حاسما على ذلك.

1- لقد سبقت الإشارة في المدخل إلى هذه المفارقة بين الوضع السياسي المتردي، و الوضع الثقافي المتسم بالتصاعد في أيام حازم القرطاجني و قد فسرناه –و نحن نجاري في ذلك محمد عابد الجابري و نأخذ برأيه- بالوهج في الشمعة قبل انطفائها.

و مرة أخرى فمتابعة تاريخ الحركة الفكرية في الأندلس منذ القرن العاشر ميلادي إلى الثالث عشر تفيد بأنها كانت متصاعدة و لو أنها كانت محدودة عموما و آلت في الأخير إلى الاضمحلال لعدم تلازم (السياسي الفكري) في التصاعد. وذلك أن السياسي الضعيف أساسا كان يطلب نوعا من الفكر الذي يبرره و يسانده فوجده في (التفكير الفقهي الجامد) في حين الفكري الحقيقي (الفلسفي و الفني المناهض و العلمي) كان معزولا وظل كذلك إلى أن خمد حسه بعد ذلك.

2- لقد عرف عن أشهر فلاسفة المسلمين، و بخاصة شراح فن الشعر تبنيهم للمنهج التوفيقي في فلسفاتهم عموما، سواء الفارابي في المدينة الفاضلة، أو ابن سينا في (الفلسفة المشرقية) او ابن رشد في (فصل المقال فيما بين الشريعة و الحكمة من اتصال) على تفاوت فيما بين تلك المناهج لدى كل منهم و يظهر ذلك جليا في نظرية المعرفة لدى كل واحد، و يمكن لمزيد من التوضيح الرجوع إلى

- نصر حامد أبو زيد: الخطاب و التأويل، مرجع سابق.

-خليل الجر و حنا الفاخوري: تاريخ الفلسفة العربية، مرجع سابق، ج1، الفلسفة الإسلامية، ج2.

و إلى جميل صليبا: تاريخ الفلسفة العربية، مرجع سابق.

و إلى محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، و بنية العقل العربي، مرجعان سابقان. و غير هؤلاء.

صحيح لقد كان حازم شاعرا من خيرة شعراء العربية زمن الحفصيين على الأقـل (1) و صحيح إن حازما كان قد امتص ثقافة فلسفية هائلة، و استطاع الإفادة من كل ذلك فاستغل فنيته و ذوقه الأدبي الرفيع كما استثمر معارفه العقلية و الفلسفية في بناء صرح نقدي متميز بالأصالة و التفرد إلى حد بعيد. و ربما أشكل بذلك –في غير موضع- على من كان يرى: <<بينما كان منهج حازم يوحي بأنه أمرؤ موغل في العقلانية نجد آراءه في النقد تبعد كثيرا عن هذه الصنعة>>(2). إلا أننا نميل إلى الاعتقاد بأن حازما كان محكوما بمنطق المنهج الأرسطي الذي كان قد تبناه منذ البداية بكل أدواته و في مقدمتها البحث عن الثوابت في المتغيرات و هو المنهج الذي طبقه ارسطو حتى في مباحث ما وراء الطبيعة، و هو المنهج نفسه الذي طبقه ابن رشد في مباحث الدين والإلهيات و خاض فيه إلى تقديم المعارف العقلية على الوحي كما هو معلوم في عملية انتصار واضحة للعقل عما سواه في المعرفة.

و إذا فحين نلمس هذا التماثل في الطروحات لدى حازم و لدى أستاذ شيخه(الشلوبين) أي حين يخضع كلاهما كل شيء للعقل و يدعو كلاهما (ابن رشد و حازم) إلى أولوية العقل على الوحي كما عند ابن رشد، و أولوية العقل على الخيال و المشاعر في تدفقها عند حازم ندرك أن ما جاء عند حازم هو بعض من آثار العقلانية الرشدية و التي كانت تستمد من البرهان الأرسطي و منطقه و أدواته قوتها لينظر بعد ذلك في الفن و الشعر في الثقافة العربية الإسلامية فيستقرئه و يعيد –من ثمة- النظر في كثير من مقولات السابقين عليه في البلاغة و في النقـد و الوصول إلى القاعدة المطردة فيعممها. حتى إذا أعياه الاستقراء عاد فالتمس عدم اتهام الشعراء.

و عليه فإن حازما كان منسجما مع منهجه الذي تبناه؛ و ليس لنا تخطئته أو رميه بالتلفيق (3) في المنهج فضلا عن أن يتهم بالتناقض في الرؤية أو الطرح. و إنما الصحيح أن ينظر إلى جهد حازم و عمله على أساس انه جهد من كان يبحث عن نظرية نقدية مكينة الأساس، و قاعدة آمن حازم بأنها كانت مفتقدة في ثقافة السابقين فاختل لذلك النقد و البلاغة. و من ثم اتجه جهد حازم إلى تأسيس تلك القاعدة الغائبة (المحاكاة) و إدارة العملية النقدية على ضوئها فهو لذلك يبتغي استخلاص ثوابت مطردة؛ و لا يعني ذلك بحال جهل حازم أو تجاهله لحقيقة الإبداع النفسية أو الإفتيات على العملية الشعرية في أعقد جوانبها (الخيال). و إنما يفهم من حازم –و هو متأثر في ذلك بأرسطو و منهجه في فن الشعر، و في رؤيته للوجود و العالم- محاولة عقلنة كل موجود يقع في دائرة الإحساس ما أمكن ذلك.

1- سبقت الإشارة في المدخل إلى أن حازما كان موهوبا في فن المقاصير حتى قيل إنه بز ابن دريد في مقصورته.

2- إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، مرجع سابق ص 569 .

3- كثير من الباحثين يرمي حازما بهذا، و من الأمثلة –على سبيل الحصر- د. محمد عبد المطلب في مقال له بمجلة فصول: (مفهوم الأسلوب في التراث)، يقول: (... و من الملاحظ أن حازما عندما يتناول إعجاز القرآن يعود عن هذا التلفيق بين النظم و الأسلوب... و هو ما يمكن إدراجه تحت مفهوم النظم كما حدده عبد القاهر ...>> مجلة فصول.

و في الحق فإن عمل حازم يزداد قيمة بهذه القدرة على خلق نوع من التوازن بين العقل و العاطفة، و في مدى الموائمة بين الفلسفي و الجمالي مع المحافظة في كل مرة على عدم التداخل فيما لا يحتمل التداخل، و حتى لا تجور القاعدة العلمية على المنطق الفني أو العكس.

و من ثمة فإنه –و في عمل يتماثل و صنيع أرسطو في تعقب الأشعار اليونانية- لا يجوز في عرف حازم تجاوز ما أقرته الثقافة البيانية من طقوس في القصيدة العربية. و من أجل ذلك فإنه: <<يستحسن إرداف ما يرجع إلى المحب و المحبوب معا مما يشجو وقوعه بذكر بعض ما هو راجع إليهما مما يسر وقوعه، إذ في ذلك ضرب من المقابلة و تدارك للنفوس من إيلامها بالشاجي الصرف، بان تعرض عليها المعاني التي تلتذ بتخيل ما يعني بها و إن آلمها مغيبه أو انقضاؤه>> (1).

و كلام حازم ههنا مرتبط بما قبله من كلامه عن مطالع القصائد (الأصيلية) و الذي أكثر ما تبدأ به –من خلال الاستقراء- بما يرجع إلى المحب ثم بما يرجع إلى المحب و المحبوب معا مما يسوء وقوعه. و هي إشارة من حازم إلى المبرر الذي يسوغ الجمع بين ما يشجي و ما يسر حين يجمع بينهما الشاعر في مطلع قصيدته. و لا تخلو من طرافة خاصة حين يربط حازم ذلك بمراعاة الشاعر للمقابلة بين المعاني و التدارك على النفوس بذكر السار بعد المفجع. ثم يسترسل حازم في تحليله النفسي للظاهرة الفنية فيرى أن أحسن ما يبدأ به ذكر الأحوال المؤلمة الواقعة للمحبين مقرونة بالأحوال الملذة كالتذكر و الاشتياق و معرفة المنازل: <<فإن هذه الأحوال و إن كانت مؤلمة للنفوس فإن لكثير من النفوس في تخيل ما يتذكر و يشتاق إليه و يحن إلى عهده لذة ما و تشفيا، يكاد ينقع الغلة من حيث أنكاها و يسعد النفس من حيث أشجاها و أبكاها>>(2)، و مما يقوي الاعتقاد بان حازما كان يقوم بعملية استقراء حقيقية انه لا يلتفت كثيرا إلى الرابط المنطقي بين المطلع النسبي في القصيدة العربية المديحية بل يكتفي بأن ذلك هو التقليد الفني المعمول به: <<ثم ينتقل من ذلك إلى ما يخص المحبوب من الأوصاف و المحاكاة، ثم يحتال في عطف أعنة الكلام على المديح، فهذا هو الموضع التام المتناسب. و هو الذي يعتمده امرؤ القيس في كثير من قصائده ...>>(3).

على أن حازما ذا الثقافة الفلسفية المنطقية كان –على ما يبدو- قد عانى كثيرا و هو يعرض لقضية الوحدة في القصيدة العربية على جميع مستوياتها، كما سيتضح لاحقا؛ و لذلك فإننا نجده ينتبه في مقام أول إلى وجود قصائد مركبة من مجموع أغراض، و قصائد يسميها

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 304

2- المنهاج، مصدر سابق، ص 304.

3- المصدر نفسه، ص 305/304.

البسائط، في محاولة أولى لتذليل هذه العقبة، و لأن هذه القصائد البسيطة لا إشكال وحدة كبيرا فيها فإن حازما سيكتفي بسرد ما يجب في مطالعها و صدورها و خواتمها مما تتأكد العناية به و ما تعورف عليه عند أئمة النظم (1) و في جملة واحدة إن هذا النوع من القصائد تتحقق فيه وحدة الغرض فهي لذلك لا تشكل عقبة لديه.

و موضوع التركيب و البساطة في القصائد ذو علاقة واضحة بوحدة الغرض و هو ما سيقود حازما إلى تأسيس ما يعرف بالوحدة الموضوعية؛ و لذلك فالبسيط من القصائد يستحسن ابتداؤها بوصف ماله علاقة بالغرض دون تجاوزه: <<كافتتاح مدح القادم من سفر بتهنئته بالقدوم و التيمن له بذلك. و كافتتاح مدح من ظفر بأعدائه بوصف ذلك و تهنئته به>> (2).

و إذا كان حديث حازم يتجه في هذا المقام إلى الإطار العام الذي تصب فيه القصيدة و كيفية العمل في تشكيل كل نوع مع البحث عن الرابط الضام في أجزاء الكائن الشعري؛ فإن ما يلفت الانتباه حقا هو تركيز حازم على كيفية الابتداء في المركب و البسيط، و كذا تأكيده على عملية التخلص الحسن في القصائد المركبات من المبادئ إلى الصدور، و من الصدور إلى الخواتم مع التأكيد في كل مرة على مراعاة القيم الجمالية التي تحكم العملية الإبداعية كليا و لذلك فإنه: <<يجب أن تكون المبادئ جزلة حسنة المسموع (الألفاظ و العبارات) و المفهوم (المعاني)، دالة على غرض الكلام، و جيزة، تامة، و كثيرا ما يستعملون فيها النداء و المخاطبة و الاستفهام، و يذهبون بها مذاهب من تعجيب أو تهويل أو تقرير أو تشكيك أو غير ذلك مما تقدمت (3) الإشارة إليه فيما سلف>>(4) فالتمام و التناسب، و تظافر الحسن فيما بين المفهومات و المسموعات، و مطابقة كل ذلك لمقتضى الغرض، و الإيجاز مع التمام، و التعجيب كلها عناصر جمالية. و قوله بالإيجاز مع التمام فيه احتراز ذكي من حازم أن يتهم بالقول أن البلاغة هي الإيجاز؛ لأنه يدرك جيدا أن ذلك معناه القول بفائض المعنى في اللفظ القليل وهو ما لا يدعو إليه، بل جاء حازم لتصحيحه أساسا.أي أن حازما يؤمن بأن اللغة هي المنطق وليست هي التعبير كيفما اتفق عن الفكرة. و تلك بعض من آثار المنطق الخفية في كلام حازم يتركز فيها جزء من منهجه.

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 306/305 و 282 و ما بعدها.

2- ا المصدر نفسه، ص 305.

3- المصدر نفسه، ص 282 وما بعدها.

4- المصدر نفسه، ص 306/305.

و إذا كان حازم يدعو الشعراء إلى التزام القيم الجمالية في التشكيل الفني فذلـك لأن:

<<النفس تكون متطلعة لما يستفتح / لها الكلام به. فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولا، و تنقبض لاستقبالها القبيح أولا أيضا>> (1) ليس هذا و حسب، و إنما يوجب حازم -من خلال استقرائه للمدونة الشعرية العربية عند أقطابها الكبار – أن تحسن المطالع، و المقاطع، و يلتزم لذاك التصريع لأنه يقع في مفتتح القصيدة ذلك: <<أن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة و موقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، و لمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض و الضرب و تماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك. و قد قال حبيب:

و تقفو على الجدوى بجدوى و إنما * يروقك بيت الشعر حين يصرع (2)

و مما تجب مراعاته كذلك بالنسبة للإطار العام للقصيدة في مطالعها: <<أن يقدم في صدر المصراع ما يكون لطيفا محركا بالنسبة إلى غرض الكلام كالمناجاة و التذكر في النسيب و ما جرى مجراهما ...>>(3) و يستشهد بقول لأبي تمام، و آخر للمتنبي لأن ذلك منزع بديع، و مأخذ حسن. و تقتضي القاعدة لدى حازم، المستخلصة دائما من النموذج الشعري العربي لكبار الشعراء، أن يكون عجز البيت مناسبا لصدره في حسن العبارة و تمامها، و شرف معناه بالجملة. و ما يقال عن المطالع يمكن سحبه على المقاطع التي هي أواخر القصائد و حينئذ فلا بد من تحري الحسن فيما يقع فيها من الكلام: <<و أن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس عما قصدت إمالتها إليه أو مميل لها إلى ما قصدت تنفرها عنه>> (4).

و لا يفارق حازم منطقه الجمالي و هو يتعامل مع هذا الجانب من إطار القصيدة الخارجي لما يعتقده من أن ذلك سببا من أسباب التأثير في المتلقي: <<و إنما وجب الاعتناء بهذا الموضع لأنه منقطع الكلام و خاتمته. فالإساءة فيه معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس. و لا شيء أقبح من كدر بعد صفو و ترميد بعد إنضاج>>(5). و حينئذ فإن لهذا الكلام ارتباط بكلام حازم عن المحاسن التأليفية و من ثم فإنه يمثل جزءا طبيعيا من حديث المحاكاة الواسع.

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 282.

2-المصدر نفسه، ص 283، و البيت من قصيدة يمدح بها أبا سعيد محمدا بن يوسف الثغري طالعها:

أما إنه لولا الخليط المودع و ربع عفا منه مصيف و مربع

في الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 182.

3- المصدر نفسه، ص 284.

4- المصدر نفسه، ص 285.

5- المصدر نفسه، ص 285.

و ليس من شك في أن كثيرا من تلك التفاصيل المتعلقة بحسن الاستهلال، و كذا حسن التخلص، و حسن الاختتام كان معروفا لدى النقاد العرب قبل حازم القرطاجني على أن حازما في حديثه السابق، و تفصيله فيما سيأتي بعد، في تقدير الفصول و ترتيبها ووصل بعضها ببعض، و تحسين هيآتها مرتبط إلى حد بعيد بقضية الوحدة في القصيدة و التي كان النقاد الفلاسفة قد عرضوا لها و لو إجمالا. فكيف تناول حازم قضية الوحدة في القصيدة؟

يرى حازم: <<أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف، و الفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف، و القصائد المؤلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ. فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي كما أن ذلك في الكلم المفردة كذلك. و كذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب>>(1).

و هذا النص لحازم واضح الدلالة على أن صاحبه كان يعرف الوحدة الموضوعية، و يحتفل بها و أكثر من ذلك فإن بهذا النص دلالات متنوعة لقضايا متنوعة ليس أقلها تشبيه حازم لنسبة الأبيات إلى الشعر بنسبة الحروف المقطعة إلى الكلام المؤلف. و معنى ذلك أن حازما و إن تحدث و أفاض في ما يجعل البيت الشعري حسن التشكيل في مطلعه و مقطعه ووزنه فهو لا يقول بوحدة البيت مع أن بعض الباحثين فهم ذلك خطأ (2). و ربما فهم ذلك من المماثلة التي أجراها حازم بين البيت من الشعر و بيت الشعر و معلوم قصد حازم من ذلك (3). و هو تعليل وضعهم لبيت الشعر على تلك الهيئة المعلومة و أنه محاكاة لبيت الشعر عندهم. و مع أن قول حازم (الحروف المقطعة) يوهم بأنه يريد تشبيه الأبيات وهي منفصلة؛ إلا أن بقية النص تقطع بمقصده الحقيقي وهو أن حسن الشعر وهو حسن كلي مشكل من حسن الأبيات في ذاتها و هو حسن جزئي كما أن حسن الكلام عائد إلى حسن الحروف المشكل منها الكلام؛ بل إن حازما يرى إنه: <<أما القانون الأول في استجادة مواد الفصول و انتقاء جوهرها، فيجب أن تكون متناسبة المسموعات و المفهومات حسنة الأطراد غير متخاذلة النسج غير متميز بعضها عن بعض التميز الذي يجعل كل بيت كأنه منحاز بنفسه <u>لا يشمله و غيره من الأبيات</u> بنية لفظية أو معنوية <u>يتنزل بها منه منزلة الصدر من العجز أو العجز من الصدر</u>>>(4). و إننا في مثل هذا النص لا نحتاج إلى التدليل بأن صاحبه قد تجاوز مرحلة الكلام عن التسلسل في الأبيات بحيث يسلم

1- المصدر نفسه، مرجع سابق، ص 287.

2- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص 561. و لا يدرى تحديدا على أي نص في المنهاج اعتمد الدكتور –رحمه الله- في زعمه أن حازما يقول بوحدة البيت.

3- المنهاج، مصدر سابق، ص 248 و ما بعدها.

4- المصدر نفسه، ص 288

السابق منها إلى التالي له، إلى مرحلة القول بالتلاحم فيما بين أبيات القصيدة بحيث يرتبط كل بيت (بنية و دلالة) بغيره من (الأبيات).

و غير خافية الأصول الفلسفية التي تقف وراء رؤية حازم المتميزة هذه. فهي بلا شك (فكرة التلاحم) واحدة من مجموع أفكار كثيرة عرفها حازم فيما كان مطلعا عليه من فلسفة أرسطية من خلال ما درسه عند فلاسفة الإسلام كفكرة الكلي، و العموم، ووحدة الأشياء، و غيرها مما لم يتح لغيره من النقاد السابقين لما كان يحكم تصوراتهم و رؤيتهم البيانية كمبدأ الفصل و الانفصال في أشياء الوجود مما يرتد أساسا إلى الإطار الفكري البياني الذي أسهم في تحديد معالمه أقطاب المتكلمين و الذي حكم نظرتهم إلى الفن و الشعر كذلك. فإذا وجد لديهم حديث عن الوحدة فلا يعدو معنى التوليف بين المتنافر أو الجمع بين المتضاد بكيفية ما، أو المقاربة بين متباعدين كما في التشبيه، و عموما الصورة الأدبية في شكلها و بمفهومها قبل حازم و نظريته فيها. و تلك وحدة مؤسسة على مبدأ التجاور بين الأشياء كانت تغذيها نظرية (الجواهر الفردة) عند المتكلمين (1).

و مرة أخرى فتشبيه حازم للفصول المؤلفة من الأبيات بالكلم المؤلفة من الحروف يفرض أن حازما يقول بوحدة الفصول فيما بينها لأن دلالة اللفظ الواحدة مبنية من دلالات غفل و جزئية في حروف متعددة، بينها موحد وضام هو تلك الدلالة. ثم إن تشبيهه للقصائد المشكلة من فصول بالعبارات المؤلفة من الألفاظ يقطع مرة أخرى بأنه كان يروم تأسيس فكرته في وضوح و هي القول بوحدة القصيدة الموضوعية و ذلك أنه لا نظم للألفاظ كيفما اتفق، و إنما تصير العبارة عبارة أي دالة إذا روعي في نظم الألفاظ (المعنى الأول = المعنى العقلي). وواضح أن هذا النوع من الفهم يشي بالفكر الجمالي لدى حازم و الذي يتأسس على فكر فلسفي يرى بأن الجميل كل مركب مشكل من أجزاء تركيبا مميزا مبنيا على الانسجام و التناسب و التـــلاؤم. و ذلك أنه: << يجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء ... فلا يوضع النحر في صور الحيوان إلا تاليا للعنق و كذلك سائر الأعضاء>>(2) و لمكانة الشاعر في نفس حازم و ثقته المطلقة في عبقريته و إبداعه ينفي عنه الوقوع في خلل التصور أو قصور الرؤية عن تلك الوحدة: <<فإن وقعت محاكاة على هذا النحو من فساد <u>الترتيب</u> فالواجب أن يعتقد فيها أنها صور <u>جزئية</u>، إذا كان كل <u>جزء</u> منها قد خيل على حدته على ما يجب فيه لا صورة <u>كلية</u> لأن المجموع ليس له نظام المجموع، فيجب لهذا أن تعتبر المحاكاة

1- يمكن للوقوف على تفصيل أكثر لهذه النظرة في: خليل الجروحنا الفاخوري: تاريخ الفلسفة العربية، مرجع سابق، ج1، و محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، مرجع سابق، ف2/1 . مهري محسن أبو سعدة: الاتجاه العقلي في مشكلة المعرفة عند المعتزلة، دار الفكر العربي، ط1، 1993. و أحمد موسى سالم، العقل العربي، دار الجيل، بيروت، 1980. – و محمد عابد الجابري: المنهاج التجريبي و تطور الفكر العلمي، دار الطليعة، ط2، بيروت، 82، ج2. – و د. جلال شرف: الله و العالم في الفكر الإسلامي، النهضة العربية، بيروت، 80، ص 186 و ما بعدها. –و د. سامي نصر: فكرة الجوهر في الفكر الإسلامي، مكتبة الحرية الحديثة، ط1، 1978، ص 387. و غيرها.

2-المنهاج، مصدر سابق، ص 104 و ينظر كذلك، ص 119.

تفاريق>>(1). و لا شك أن لمفردات مثل (كلية، مجموع، ترتيب) دلالاتها التي لا تحتاج إلى مزيد من الإيضاح.

و تعتقد هذه الدراسة أن نصوص حازم في المنهاج فيما يتعلق بقضية الوحدة في القصيدة لا يمكن فهمها فهما صحيحا إلا في إطار رؤية حازم العامة لقضية الألفاظ و علاقتها بالمعاني؛ و ذلك أن حازما كان قد تجاوز الطرح التقليدي لهذه القضية عند النقاد السابقين عليه لقوله بأسبقية المعاني الذهنية في وجودها من جهة، و قوله بجمالية اللفظ و قيمة العبارة من جهة ثانية. و حازم الذي قال بأسبقية المعنى الذهني تأسيسا على الرؤية البرهانية الأرسطية لأشياء الوجود و منطقها، كان يدرك تماما نظم الألفاظ المفضي إلى المعنى النحوي من ثقافته البيانية: <<النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية / الاستمرار في الألفاظ و العبارات، و الهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض و ما يعتمد فيها من ضروب الوضع و أنحاء الترتيب>>(2) فلم يغفل حازم ذلك. و ألح من جهة أخرى على المعنى السياقي و ما يعرف حديثا بمستوى السياق الداخلي حين كان يرى: << وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول، و كيفية الأطراد من أوصاف جهـ ـة جهة>>(3).

و لكن حازما في كل ذلك لم يغفل المعنى الدلالي للفظة الواحدة بشقيه: <<و كما أن الكلم لها اعتباران: اعتبار راجع إلى مادتها و ذاتها، و اعتبار بالنسبة إلى المعنى الذي تدل عليه ...>> (4) وواضح انه يقصد مادة اللفظة و صورتها أي حروفها و معناها الجزئي.

فإذا أضفنا إلى كل ما سبق قول حازم بالمعاني الأول و المعاني الثواني و التي يروق للباحثين مقارنتها بفكرة (المعنى و معنى المعنى) لدى عبد القاهر الجرجاني مع أن حازم القرطاجني كان قد عرج على فكرة (معنى المعنى) في إطار حديثه عن الصورة التقليدية في مباحث الكناية و الإلغاز و التعمية و الإحالة(5). و أما المعاني الأول و المعاني الثواني فقد كان تناول حازم لها في إطار المحاكاة أي في إطار الصورة الشعرية من منظور جديد و هو نفسه

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 104.

2- ا المصدر نفسه، ص 363.

3-المصدر نفسه، ص 363.

4-المصدر نفسه، ص 287.

5- المصدر نفسه، 178/177.

* مثل: جابر عصفور، مفهوم الشعر، مرجع سابق، ص 350 و ما بعدها. و كذا شكري محمد عياد، كتاب أرسطا طاليس في الشعر دار الحكمة للطباعة والنشر ط 1 ، 1967. و(قاسم مومني، مجلة فصول، ج 7 عدد 4/3 1987 ص 72). و كذا الدكتور إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب، ص 570. و العجيب أن الدكتور يرى: <<و يبدو أن حازما عرف الجرجاني و لكنه لم يستطع أن يأخذ منه نظرته إلى معنى المعنى.

منظور الكلي المؤسس على الخيال و فاعليته في إبداع الشعر.و سيجيء لاحقا كلام حازم عن الصورة الشعرية و سنقف بعد على كيفية رسم المعاني النفسية لدى حازم و تشكيل هذه الصورة الكلية للموقف الشعوري لدى الشاعر عن طريق الخيال و عملية تخييل ذلك إلى المتلقي الذي سيسهم في تبلر هذه الصورة عن طريق تلقيه و كيفيته.

و حينئذ فإننا سنقف مع حازم في موضوع الوحدة في القصيدة على مشارف الصورة الشعرية بمعنى جد متطور عن المنظورات السابقة عليه في النقد العربي. و على الأساس الذي تمت الإشارة إليه –لا غير- كان وضع حازم للقوانين التي تخص ذوات الفصول و ما يجب في وضعها و ترتيبها و هي: <<القانون الأول: في استجادة مواد الفصول و انتقاء جوهرها. القانون الثاني: في ترتيب الفصول و الموالاة بين بعضها و بعض. القانون الثالث: في ترتيب ما يقع في الفصول. القانون الرابع: في ما يجب أن يقدم في الفصول و ما يجب أن يؤخر فيها و تختتم به>>(1).

و مفهوم من هذه القوانين التي يضعها حازم أنها تستغرق أدوات العمل الفني الشعري في القصيدة بعناصرها المحورية جميعها؛ و لكن حازما حين ينتهي إلى الكلام عن الفصـ ـول و عملية وصلها بعضها ببعض داخل إطار القصيدة فإنه يرى أن: <<القانون الرابع في وصل بعض الفصول ببعض فالتأليف في ذلك علـى أربعة أضرب: 1-ضـ ـرب متصل العبـ ـارة و الغرض. 2-و ضرب متصل العبارة دون الغرض. 3-و ضرب متصل الغرض دون العبارة. 4-و ضرب منفصل العبارة و الغرض>>(2).

و بعد أن يشرح حازم كل ضرب على حدى يخلص إلى تفضيل النوع الثالث و هو الضرب المتصل الغرض دون العبارة. و لقد كان ممكنا لحازم أن يفضل الضرب الأول من التأليف في الفصول و هو ما كان متصل الغرض و العبارة فذلك أنسب لتشبيه هذه الوحدة بين الفصول في القصيدة بوحدة المعنى النحوي المؤسس على نظم الكلام المتفرقة تأليفا يقتضي ذلك المعنى؛ و لكن إعادة النظر في نص حازم، و ربطه ببقية آرائه الأخرى يأبى عليه ذلك، لأن حازما كان قد قال بمراعاة البسط و القبض أساسا في نظريته الشعرية المبنية على المحاكاة و التخييل، و لذلك فـ: <<هذا الضرب إذا نيط برأس الفصل فيه معنى تعجيبي أو دعائي أو غير ذلك مما أشرنا إليه هو أفضل الضروب الأربعة لكون النفوس تنبسط و يتجدد نشاطها بإشعارها الخروج من شيء إلى شيء و استئناف كلام جديد لها مع ما يشفع به إليها في قبول الكلام من نياطة ما ذكرناه من تعجيب أو دعاء أو غير ذلك مما له بالمعنى علقة بالكلام و تصديره به>>(3).

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 288.

2- المصدر نفسه، ص 290.

3- المصدر نفسه، ص 291.

و لم يكن في مقدور حازم أن يذهب إلى غير ذلك إذا تذكرنا أنه كان يقوم أساسا ببحث نظام القول في التراث الشعري العربي على أساس استقراء النماذج الشعرية العربية الراقيـ ـة. و حازم يدرك كغيره أن ليس من تقاليد النظم العربي وصل المعنى أي المعنى الجزئي في بيتين متتاليين مع وقف تمام المعنى في الثاني على تمام عبارة الأول في الثاني، و معلوم أن هذا غير وحدة البيـ ـت، و إنما هذا عيب عروضي معروف.

و يكاد حازم لقوله بمراعاة التناسب بين كل مستويات النص الشعري أفقيا و عموديا ألا يقول بغير التلاحم مظهرا ضروريا بين تلك الأجزاء، و لكن هل يجوز لنا أن نفهم من نصوص حازم المركزة بمدلولات الوحدة في كل مستوياتها أنه تناول قضية الوحدة العضوية؟

الحق إننا لا نجازف بالقول، و لا ندعي أن حازما كان يقول بالوحدة العضوية المؤسسة على وحدة الفعل النامي في الأشعار الملحمية و المسرحية؛ و إن جاز الفهم بأنه تكلم في نوع من الوحدة بين أجزاء العمل الشعري بمعنى التسلسل الذي يبلغ حد التلاحم بفضل تظافر أنواع أخرى من الوحدة.

و إذا فلقد استطاع حازم أن يبحث في فصول القصيدة العربية البسيطة كما المركبـ ـة و حاول أن يجد في هذه الأخيرة علاقة منطقية، و رابطا معقولا بين مطالعها النسيبية و فصول المديح فوجد متكأ في التقاليد الفنية في الشعر العربي، و كان يستشهد بابن الرومي مرة و بأبي الطيب أخرى (1) و بخاصة و هو يقف عند ظواهر كالاطراد الحسن فيما بين الفصول و حسن الترتيب و حسن التفصيل و الوضع، و التسويم و التحجيل. و لكن ما كان لحازم أن يتكلم في الوحدة العضوية المترتبة عن وحدة الفعل و نموه في التراجيديا فذلك أمر لم يتوفر في الأشعار الغنائية العربية محل بحث حازم و استقرائه.

و الحقيقة إن مفهوم حازم للوحدة في القصيدة بدءا بوحدة الغرض، ووحدة الفصـ ـول، و انتهاء بوحدة الشعور ووحدة الصورة يحتاج في استبانته، و إدراك ما انتهى إليه فيه صاحبه

إلى بحث خاص يقوم أساسا على مقارنة جهود النقاد، و الفلاسفة شراح أرسطو قبل حازم في هذا الموضوع بما وصل إليه هو نفسه، و من ثم يمكن الوصول إلى أحكام اكثر موضوعية في ذلك.

1- المنهاج، مرجع سابق، ص 297 و ما بعدها.

و إذا كان حازم قد استفاد – و بذكاء كبير- من جهود سابقيه نقادا و فلاسفة فيما يخص الوحدة الموضوعية في القصيدة لأن النقاد القدامى قبل حازم كانوا قد تنبهوا لنوع من الوحدة بين أجزاء العمل الشعري؛ و لأن الفلاسفة شراح (فن الشعر) لأرسطو كانوا قد لمحوا لهذه الوحدة في العمل الشعري حين تكلموا عن وجوب خلوص القصيدة لغرض واحد، و لما تناولوا أجزاء العمل الشعري و ضرورة توزعه إلى مقدمة ووسط و خاتمة، فليس ذلك لأن حازما استطاع التوليف بين طروحات الفلاسفة و النقاد فحسب (1)، و إنما لكون حازم –و هو ينتمي ثقافيا للفريقين كليهما- تجاوز طرحيهما حين أكد على عنصر الوحدة في مستويات مختلفة.

و مع أن تتبع النصوص لدى النقاد القدامى بخصوص هذا الموضوع –و التي يبدو أنها عرضت لفكرة الوحدة منذ وقت مبكر من تاريخ النقد العربي- ليس أمرا يسيرا. فإننا لذلك سنجتزئ برأي وجيه لواحد من أعلامهم هو ابن طباطبا حين كان يرى هذا الناقد في تلك الوحدة أنها (وحدة بناء) على حد تعبير الدكتور إحسان عباس (2)، أو أنها وحدة قائمة على التناسب الخارجي للمقاطع و التئام الأبيات (3) و يرى ابن طباطبا: << يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا و حسنا و فصاحة و جزالة ألفاظ و دقة معان و صواب تأليف، و يكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا على ما شرطناه في أول الكتاب حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا>> (4)، و مع أن هذه الفكرة لابن طباطبا في وحدة العمل الشعري و العلاقة فيما بين عناصره و بخاصة فيما يتعلق بترتيب الأبيات و ردت عنده في سياق المقابلة بين فصول الرسائل و بناء القصائد – أي في إطار تقريب المسافة بين الشعر و النثر- إلا أنها في عمومها و في خطوطها العريضة لم تخرج عن الرؤية العامة لتلك الوحدة عند أغلب النقاد الذين تناولوا هذه القضية و هي وحدة نابعة غالبا من مبدإ التجاور بين أجزاء الشيء.

غير أن شراح فن الشعر، و بخاصة ابن سينا و ابن رشد (1) كانوا قد ألموا بقضية الوحدة في القصيدة من منظور مغاير تماما. أي أنهم لم يعرضوا لوحدة الأجزاء في القصيدة من منظور فني بقدر ما كان المنظور الفلسفي متحكما في طروحاتهم، و ذلك أمر طبيعي تمامـ ـا. و لذلك فإننا لا نعجب حين نجد ابن سينا أو ابن رشد يلحون على تلك الوحدة في العمل الشعري

فيوردون حديثا في التناسب بين أجزاء المحاكي أو تناهيه في العظم و المقدار؛ أو حين يتناولون فكرة البداية و الوسط و الخاتمة المقابلة لفكرة الترتيب في أجزاء الفعل النامي لدى أرسطـ ـو.

1- يقول بهذه الفكرة صاحب: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، مرجع سابق، ص222.

2-إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص 198.

3- جابر عصفور: مفهوم الشعر، مرجع سابق، ص99.

4- عيار الشعر، تح طه الحاجري و محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، ط1، 1956، ص 127/126.

و الحقيقة هي أن فكرة الوحدة تمثل نقطة التقاء بين الجمالي و الفلسفي و لذلك تنوع الحديث فيها و اغتنى.

و لا مشاحة في أن مباحث الفلاسفة المسلمين في شأن وحدة القصيدة كانت قد مهدت لحازم لكي يبني تصورا جديدا تماما لهذه الوحدة مؤسسا على المواءمة بين الفهم الفلسفي و الفهم الجمالي لها، عند أقطاب النقد العربي القدامى. متجاوزا في فهمه لتلك الوحدة كل الفهوم السابقة عليه بتعميقه لمفهوم الوحدة من خلال قوله بوحدة الإيقاع المتأدي من تجاوب جميع عناصر العمل الإبداعي الشعري و توفير نوع من التظافر بين الأدوات الفنية الجمالية المحققة للصورة الفنية في ذلك الإبداع، من محاكاة بكل مستوياتها، و كل ما يرفد تلك المحاكاة من أدوات تصويرية مجسدة للقدرات الخيالية لدى الشاعر في شكل متناغم من تماثل و تقابل و تقاطع و تناسب و تسلسـ ـل و غيرها مما يكفل نوعا من الكمال الفني في العمل المحاكي؛ ذلك أن: <<التخييل بالنسبة إلى الشعر قسمان: تخييل ضروري و تخييل ليس بضروري، و لكنه أكيد أو مستحب، لكونه تكميلا للضروري و عونا له على ما يراد من إنهاض النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منـ ـه>> (2) و أن التخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، و الأكيدة و المستحبة تخاييل اللفظ في نفسه، و تخاييل الأسلوب و تخاييل الأوزان و النظم، و آكد ذلك تخييل الأسلـ ـوب (3). و لكن هل كانت دراسة الإيقاع من طرف حازم نتيجة لقوله بالوحدة في العمل الشعري؟ أم إنه في بحثه الإيقاع كما سيتضح –كان حازم قد صدر عن فهمه الجديد للأوزان الشعرية و القوافي بعد أن رمى العروضيين بالقصور في فهم موسيقى الشعر و إيقاعه (4)، كما سبق و أن رمى قبلهم جماعة من المتكلمين بالقصور في بحث قضايا الشعر و مسائل البلاغة (5) **؟** لعل الأمرين كليهما واردان. و لكن الأكيد هو أن حازما كان في بحثه الإيقاع الشعري و ما يتعلق به– قد اقترب كثيرا من المفهوم الحديث للإيقاع في العمل الفني و الشعري منه بوجه خاص. ذلك المفهوم الذي لا يرى الإيقاع محصورا في مجرد خصائص الوزن الشعري و ما يعرف بالموسيقى الخارجية للنص؛ و إنما يمتد في النص المبدع ليشمل جميع مستوياته، الخارجيـ ـ ـة و الداخلية، الأفقية من ذلك و العمودية؛ بل إن النظرة المنصفة لا تتردد لحظة في الإقرار لحازم بأنه –من خلال كلامه في إيقاع القصيدة- و إن لم يسم ذلك صراحة، و من خلال ربطه للإيقاع بالمتلقي له، يكون سباقا إلى فتح القصيدة عل آفاق بعيدة

1- يمكن الوقوف على آراء الفلاسفة المسلمين في أمر الوحدة في شروحهم على فن الشعر في: عبد الحمن بدوي، م.س، و في نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، و كذا نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، و في مفهوم الشعر، و تاريخ النقد الأدبي.

2-المنهاج، مصدر سابق، ص 89.

3-المصدر نفسه، ص 89.

4- المصدر نفسه، ص 231.

5-المصدر نفسه، ص 103/87/86.

المدى لا شك كانت وراء كثير من الرؤى الحديثة للإيقاع (1).

و الحقيقة هي أن الفكر الجمالي لحازم القرطاجني، و الذي أسسته –في كثير من جوانبه- معارفه الفلسفية المتنوعة و العميقة، و ما كان يتمتع به حازم من شاعرية و حس جمالي و فني رفيع كانا قد أهلاه لتقصي ظاهرة الإيقاع في العمل الشعري من خلال نظرية المحاكاة نفسها. المحاكاة التي هي في مقام أول محاكاة لتجربة شعرية مركزة في قول شعري فني يحاكي فيه الشاعر عالما نفسيا معقدا. ينسج فيها الشاعر قصيدته على إيقاع يحاكي و يضاهي إيقاع المشاعر نفسها؛ لأن حازما يدرك أن هذا العمل الفني الشعري موجه بالدرجة الأولى إلى المتلقي الذي يرجى انفعاله به هو كذلك. و لذلك فإنه لتحقيق تلك الغاية لا يعول على مجرد الوزن أو القافية، و لا على مجرد التشبيه و الاستعارة، أو الكناية و لا يجدي فيها مجرد الإلغاز و التلميح، و إنما لابد لذلك من عملية تصويرية فنية تكفل ذلك، و تلك هي المحاكاة بكل مقوماتها في القول الشعري. و كأن حازما يرى أن الإيقاع النفسي المترتب على التجربة الشعورية بكل ما يلابسها من ملابسات (2) لا يقوى على تجسيده و تصويره إلا من خلال المحاكاة الفنية، و في الشعر إلا من خلال هذا الإيقاع في القصيدة المحاكي لتلك الحالة الشعورية في إيقاعاتها.

إن الإيقاع النفسي المنبثق عن الموقف الشعري، و عن التجربة الشعورية للشاعر على اختلاف منابعها (حسا أو تخيلا، ووجودا أو فرضا) حين يلتقي فيما اسماه حازم بالأغراض الشعرية و جهات القول، و الوزن المناسب له، و القافية الكاملة، و يتجاوب كل أولئك مع بقية العناصر البلاغية و الأسلوبية يتشكل إيقاع البناء الفني في صورته الكلية عن طريق المحاكاة بالقول الشعري.

1- يمكن الوقوف عل مفاهيم الإيقاع الحديثة و من ثمة مقارنتها بفهم حازم في مثل:

أ) ديفد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية التطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967.

ب) شكري محمد عياد: بين الفلسفة و النقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة 1990/ موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة 1968.

ج) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة 1955.

د) مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، الرسالة، القاهرة، بدون تاريخ.

و غير هذه المراجع كثير.

2) المنهاج، مصدر سابق، ص 14/13: (يرى حازم أن معاني الشعر – على هذا التقسيم- ترجع إلى وصف أحوال الأمور المحركة إلى القول، أو إلى أحوال المتحركين لها) أو إليهما معا و هو الأحسن.

و لعل تلك النظرة الثاقبة التي كانت تميز رؤية حازم لحركية النص الكلية، و تفاعـ ـل جميع عناصره فيما بينها هي بعض مما أوحى إليه بإعادة النظر في أوزان الشعر (1)، و إعادة ترتيب القضايا البلاغية في إطار من العلم الكلي بذلك (2)، بل إنه سيخطو أبعد من ذلك حين يربط كل ذلك بالمتلقي حين يجعل (انبساطه أو انقباضه) انفعالا موازيا وفي الجهة المقابلة لتلك الحركة في النص الشعري (3) و معنى ذلك أن حازما كان يدرك آلية التلقي التي قد يتسبب فيها (شبه الشعر) بذلك (الإيقاع الخارجي) المتوارث و الذي ربما تسبب في تبليد أذواق المتلقين للشعر –كما سيتضح بعد- و من ثمة كان الدافع إلى محاولة إعادة النظر في قضايا الشعر جميعها من خلال نظرية تقوم بدور الرابط بين محاور الإبداع الشعري الثلاثة فكانت نظرية المحاكاة.

صحيح، إن هذا الفرض يزداد صحة، بإحكام الربط بين نصوص حازم في المنهاج فيما بينها و يفضي إلى ذلك و يؤكده، كما يؤكد في الآن ذاته قضيتين أخريين هما دعوة حازم إلى الوحدة في العمل الشعري، و تجاوزه للصورة التقليدية إلى القول بالصورة الفنية عن طريق المحاكاة.

و لكن تجدر الإشارة على أن مسألة الإيقاع الشعري في منهاج البلغاء تحتاج إلى دراسة خاصة تتتبع الظاهرة في أبعادها و مستوياتها المختلفة التي كان حازم قد نبه إليها و نتمنى أن ينهض بعض الدراسين بذلك للاعتقاد القائم بأن حازما و كان قد آمن بالإيقاع الكلي للعمل الفني الشعري كانت مباحثه في المنهاج –على تنوعها و غناها- تصب في هذا الموضوع، من حيث إن هذا الإيقاع هو المحاكاة نفسها ما تعلق بالشاعر و خياله، و ما ارتبط بالقصيدة و عناصرهـا و بنائها، أو ما تعلق بالمتلقي و أحواله. و لقد مر في الفصل السابق، في حد الشعر و ماهيته عند حازم كيف استطاع هذا الناقد أن يضع حدا للشعر جامعا، أسسه على نظرية المحاكاة مستقصيا من خلالها خصائص القول الشعري، و مميزاته النوعية في محاولة غير مسبوقة حين رأى أن الشعر إبداع كسائر إبداعات الفن الأخرى من تصوير و نحت و موسيقى إلا أنه إبداع بواسطة الأقاويل الشعرية بخصائصها و أن الخيال الخلاق هو أساس تلك العملية الإبداعيـ ـة، و أنه لذلك انزياح عن الواقعي الحسي: <<لأن الشيء قد يخيل على ما هو عليـه، و قد يخيل على غير ما هو عليه>> (4)، و أن المحاكى: <<تقوم صورته بذلك في الخيال الذهني

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 258.

2- المصدر نفسه، ص 226.

3- المصدر نفسه، ص 45/44.

4- المصدر نفسه، ص 62. /21/20 <<في أن هذه المحاكاة تستغرق كل ما يحيط به علم إنساني>>.

على حد ما هي عليه خارج الذهن، أو أكمل منها، إن كانت محتاجة إلى التكميـل>> (1) و لذلك ما كان حازم مؤمنا بفاعلية العنصر الذاتي للشاعر في المحاكاة من خلال خياله الابتكاري. كما كان مدركا تماما أن الشعر و (المعاني الشعرية) إنما تنشأ أصلا من وصف الانفعالات التي تعتور النفس الشاعرة قبضا و بسطا لأن حركات النفس –كما سبق تبيينه- بسائط و مركبات تشمل الارتياح و الاكتراث و ما يتفرع عنهما (2). و أن المحاكاة – عند حازم الخبير بالمحاكاة- إنما المقصود الأول منها في عملية التخييل بالأقاويل الشعرية إنما هو محاكاة خلجات النفس الشاعرة و انفعالاتها في احتدامها و تدفقها لأنها: <<ترجع إلى وصف أحوال الأمور المحركة إلى القول. أو إلى وصف أحوال المتحركين لها أو إلى وصف أحوال المحركات و المحركين معا>> (3)، كما رأى أن الشاعر بفضل خياله يستطيع أن يتخيل ما لم يقم به في الواقع و إنما هو مجرد تجربة شعرية متخيلة: << فلذلك وجب أن يكون من له قوة التشبه المذكورة أكمل في هذه الصناعة ممن ليست له تلك القوة>>(4)، و أن التخييل مع انه تابع للحس (5) فإن الأقاويل الشعرية منها الحاصلة، و منها المختلقة مع الاقتدار على تخييل ما يدرك بغير الحس، و أن الأقاويل الشعرية في المعاني المختلقة منها الاقتصادية، و منها الإمكانية، و منها المعاني التي أقاويلها امتناعية (6) (و أن الاختلاق الإمكاني يقع للعرب من جهات الشعر و أغراضه (7) و مرة أخرى كان حازم يدرك أن عملية المحاكاة بالقول الشعري إنما تشرطها غايات و أهـداف، و هي موجهة أساسا إلى جمهور المتلقين للمحاكاة بقصد التأثير فيهم و توجيه سلوكهم عن طريق انفعالهم و هو ما ظل يؤكد حازم عليه في كل قسم و منهج و معلم. و لكل ذلك كان اعتقاد حازم أكيدا في أن الشاعر لابد له في عملية محاكاته من أن يتسلح بأكبر قدر ممكن من المعرفة بأدوات التصوير الفني الذي ينهض بمهمة المحاكاة بما أنها عملية فنية تشكيلية و تصويرية تقتضي مهارات عالية في بناء العلاقات فيما بين الأدوات الفنية التي تضمن كمال عملية التخييل: تخييل المعاني (الحسية و النفسية) و تخييل الألفاظ و العبارات، و الأساليب، و الأوزان (8) حين تتجاوب عناصر النص المختلفة فيما بينها و تنبني بكيفيات تعكس تردد المعاني النفسية و الشعورية للشاعر المنفعل بها وفق مبدأ التناسب الذي قرره حازم، ووفق هارمونية يحققها توزع حروف و مفردات النص، و عباراته، و أبياته و مطالعها و مقاطعها، و فصول القصيدة فيما بينها و بين مبادئها و نهاياتها.

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 21/20.

2- المصدر نفسه، ص 120/119.

3-المصدر نفسه، ص 13.

4- المصدر نفسه، ص 143/142/141.

5- المصدر نفسه، ص 98.

6- المصدر نفسه، ص 353/346/341/336/77.

7- المصدر نفسه، ص 80/79/78.

8- المصدر نفسه، ص 89.

و على أن ما يميز القرطاجني عمن سبقه من نقاد و فلاسفة هو ذهابه في بحثه جوانب المحاكاة إلى آفاق جديدة في النقد العربي إلى أيامه؛ فإن في اعتقاد هذه الدراسة أن فضيلة حازم و مزيته إنما تتجلى في بنائه النقدي المتكامل في جوانبه، و المتلاحم في قضاياه، و لذلك فإن الباحث لمسألة الإيقاع في القصيدة في نقده، يجد نفسه منجرا للانخراط في بحث جملة القضايا المتصلة بالمحاكاة. و حينئذ فلا مسوغ لفصل تلك المباحث عن بعضها إلا بمقدار ما تقتضيه عملية التوضيح و الإبانة. و إذا ما رصدت هذه الدراسة بعض الأخطاء لبعض الدارسين السابقين (1) ممن عرض لجهود حازم فلأنه تؤكد من أن سبب تلك الأخطاء، وجور كثير من تلك الأحكام في حق حازم، كان وراءه تناول مواضيع جزئية في النظرية النقدية لدى حازم و عزلها عن سياقاتها الطبيعية و من ثم دراستها؛ و حقيق بالخطأ من عول على هذا النوع من التناول و البحث.

و لا شك إذا أن حازم القرطاجني حين كان يلح في كل مبحث من مباحث المنهاج المتنوعة و أثناء معالجته كل قضية من حيث ملاءمتها للنفوس و من حيث منافرتها فإنما كان يفعل ذلك لا ليقول بأهمية المتلقي في العملية الإبداعية و حسب. و إنما كان ينبه على تلك الأهمية، و إيماننا بالأسس الاجتماعية و كذا الأسس النفسية التي ينبثق عنها الإيقاع الفنـ ـ ـ ـي و الشعري، و يرتد إليها، تماما كإيمانه بالأساسات الجمالية و الموضوعية لذلك الإيقاع حين ردد في غير ملالة ضرورة التزام تلك المبادئ العامة من (تقابل، و تناظر، و تشابه، و تخالـ ـف، و تقسيم، و توازن، و تواز، و تساو، و تكرار الخ ...). و تأسيس كل ذلك على مبدأ التناغم و التناسب و الانسجام المنبثق مرة أخرى عن مبدأ الوحدة التي آمن بها حازم في أشياء الوجود، و ههنا وحدة الموقف الوجداني.

و مرة أخرى سيغدو تنبيه حازم على أن عمله هو في بعض جوانبه تصحيح لفهوم خاطئة في (الصناعة) شعرا و بلاغة، هو محاولة منه لإعادة تأسيس تلك المباحث البلاغية على رؤية جديدة هي آخر الأمر عملية ربط من حازم لتلك القضايا البلاغية و ظواهرها بالعمل الفني الشعري و إيجاد مسوغ منطقي للعلاقات بينها في النص الشعري بحيث تغدو من خلال محور المحاكاة (عملية التصوير الفني) و من خلال مبدأ (التناسب) ليست إلا البحث في الإيقاع الشعري في مستوياته العميقة.

1- كزعم بعض الباحثين أن حازما فهم المحاكاة بمعنى التشبيه، و لا يخفى ما في هذا الحكم من تعميم، أو فهم بعضهم أن حازما كان يقول بوحدة البيت، و قد بينت هذه الدراسة فساد هذه الأحكام و بطلانها.

و غنى عن البيان أن دراسة حازم للأوزان الشعرية (1) و ما أظهره من جدة و أصالة إنما كان يندرج في إطار عملية تأسيس لنظرية الإيقاع الكلي للشعر. و لذلك كان تمييز حازم الدقيق بين الإيقاع الموسيقي، و الإيقاع الشعري لأن إيقاع النغم غير إيقاع الأصوات و إيقاع الزمان غير إيقاع المكان، مع أن ذلك الاختلاف لا ينفي تناغم الإيقاعيين و تآزرهما في وحدة واحدة. و ذلك انه: <<يجب أن تعلم أن أبيات الشعر، و إن كانت أوائلها منفصلة عن أوائلها، فإن النظام فيها في تقدير الاتصال على استدارة إذ كان وضع الأوزان الشعرية و ترتيبها زمنيا لا يمكنك فيه أن ترجع بالنهاية إلى زمان المبدأ بل تكون بينهما فسحة من الزمان و لابـ ـ ـ د. و ترتيب البيت المضروب ترتيب مكاني إذا بدأت بأي موضع شئت منه ثم درت عليه تأتي لك أن ترجع إلى الموضع الذي بدأت منه بنقلة مستديرة على اتصال من غير أن يكون بين المبدأ و النهاية فسحة. و الأوزان و إن لم يكن أن يعاد بالنهاية فيها إلى زمان المبدأ فإنها في تقدير ذلك، إذ نسبة سرد الشطر الأول من أي بيت وقع تاليا لبيت بعد الانتهاء إلى قافية البيت المتقدم و إعطاء متحركاته و سواكنه حقوقها من التلفظ بعد الانتهاء إلى مقطع الشطر الأول>> (2) و هذا النص الذي ربما أشكل فهمه على بعض الباحثين فعلق عليه بقوله: <<... و رغم أن حديثه عن هذه الناحية يشبه الخوض في الشؤون الميتافزيقية ...>>(3). على أن مقصد حازم جلي، و كلامه شديد الدلالة على إيمان حازم العميق بمبدأ الوحدة في الإنجاز الشعري من خلال تداخل جميع مستوياته، و مستويات الإيقاع فيه؛ ذلك أن حازما يحاول التدليل على تلك الوحدة من خلال مقارنة الإيقاع الموسيقي بالإيقاع الشعري الخارجي في البيت؛ و يرى أن صورة البيت الشعري و إن كانت توحي هيأتها (حين الكتابة) لأبيات القصيدة بالانفصال فإنها في تقدير الاتصال على استدارة مثل نقاط الدائرة تماما. و هو قوله: (و إن كانت أوائلها منفصلة عن أوائلها) لأن كل بيت يبدأ بمطلع و ينتهي بمقطع و لابد. و حين ينبه حازم على هذه الوحدة الضمنية الموهمة في ظاهرها بالانفصال فإنما يشير إلى الفاصل الدقيق بين إيقاع و إيقاع، و بين ذلك و تقليد فني متوارث في رسم شكل القصيدة و شكل أبياتها. و يرى حازم أننا إذا استطعنا النظر وراء تلك السيمترية و ذلك الشكل فإننا سنلحظ وحدة البناء في كل من قصيدة الشعر و بيت الشعر؛ في حين أن بيت الشعر المصنوع أساسا محاكاة لبيت الشعر (السكن) لا يتأتى فيه ذلك أي: لا يمكن فيه الرجوع من النهاية إلى المبدأ من دون فسحة بينهما، و تقطع حتمي لأن محل الدوران (زمان) فهو وزن و نغم كما أنه أصوات كذلك. و على ذلك رأى حازم أن الأمر في بيت الشعر على تقدير عدم فسحة بين أجزاء المقاطع في البيت الأول و أجزاء المقاطع في البيت الثاني الذي يليه، (و هذا دال على تصور حازم لهذه الوحدة الحاصلة من توالي الأبيات).

1-ينظر المنهاج، المنهج الثاني من القسم الثالث، و كذا الفصل الثاني من هذه المذكرة: الوزن و قيمة الإيقاع في كمال المحاكاة.

2- المنهاج، مصدر سابق، ص 255.

3-إحسان عباس، تاريخ النقد العربي، مرجع سابق، ص 561.

و يبدو أن حازما لا يتكلم عن الوزن في البيت و حسب، و إنما حديثه ههنا عن الوزن في القصيدة و الشعر بوجه عام لأنه <<لذلك يجب أن يجعل ساكن القافية الأخير مع ما يتقدمه من السواكن أو يتلوه من ذلك في أول البيت التالي له، أو على حدته ركنا فاصلا بين ما وقع في صدر جزء القافية الذي هو فيها من أطراد المتحركات الذي هو بمنزلة بعض أقطار البيت التي تمتد بين بعض أركانه و بعض و بين ما وقع من ذلك في صدر الجزء المنفتح به البيت الذي يليه أو وسطه أو آخره>> (1).

و فضلا عن أن كلام حازم شديد الصلة ببحث الإيقاع الشعري في واحد من جوانبـه و هو إيقاع الوزن إلا أنه شديد الارتباط من ناحية ثانية بقضية الوحدة متعددة المظاهر و التي كان حازم قد أولاها من الاهتمام الكثير بحثا عن وحدة كلية مطردة في العمل الشعري حتى إذا أوحى رسم البيت في شكله الظاهري خرقا لتلك الوحدة هب حازم لتأول تلك الوحدة تأولا ذكيا يعكس نهاية الأمر بعضا من رؤية حازم للعالم و الوجود و الشعر بعض من ذلك.

و لكن الأصالة ستبدو اكثر في بحث حازم في مستوى آخر من مستويات الإيقاع الشعري و ذلك حين يذهب حازم إلى ربط العمل الفني الشعري برمته بالمحور الثالث في العملية الإبداعية كلها، و هو محور المتلقي للعمل الشعري المحاكي؛ و حين يحاول إحكام الربط في عمل المحاكاة بين المحاور الثلاثة فيها، و تغدو قيمة المحاكاة كلها، و بجميع أدواتها ووسائلها وقفا على غاياتها الجمالية، و مدى ما توفره من تخييل للمعاني الحسية و النفسيـ ـة، و ما تحققه من تأثير في المتلقين.

حقا، إن حازما ليتجاوز حدود القصيدة في تصوره لمدى التفاعل بين عناصر تشكيل العمل الإبداعي الشعري، و التي يرهن حازم مدى فاعليتها جميعها بمدى ملاءمتها للنفوس أو منافرتها لها. و معنى ذلك أنه يجوز افتراض أن الإيقاع –في مفهوم حازم- فاعلية تتأرجح بين محاور المحاكاة مشكلة جسرا فنيا فيما بينها هو ليس آخر الأمر سوى الإيقاع الكلي للإبداع الشعري.

- و مع أن كل ما قرره حازم في مسألة تفاعل عناصر العمل الأدبي الشعري فيما بينها، و كل ما أشار إليه من حركية تلك العناصر الفنية و فاعليتها أفقيا و عموديا في محاولة تخييل المعاني الحسية و الشعورية مما له صلة واضحة بالإيقاع في النص الشعري بدءا من الإيقاع الخارجي في الأوزان و المقاطع؛ فإن البحث في هذه القضية عند حازم سيظل موسوما بالنقص، ما لم يعثر على القسم المفقود من المنهاج و الذي كان حازم يحيل عليه في كل مرة،

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 255.

و بخاصة فيما يتعلق بدراسة الحروف و المفردات في نفسها و فيما بينها، و علاقتها بأركان المحاكاة الثلاثة (1). و مع ذلك كله فإن هذه الدراسة لا تستبعد فرضية ذهاب حازم إلى القول بكلية الإيقاع الشعري؛ لأنه إذا كان القول الشعري المبدع (القصيدة) محاكاة للحالة الشعورية للشاعر المبدع، فإن عملية تخييل ذلك إلى المتلقي (النوعي) تدفعه إلى الانفعال من خلال خياله المناظر لخيال المبدع. و حقيقة فإن هذه العملية لا تتم إلا إذا استطاع المتلقي تخيل ما خيل إليه وتمثله فكأن المبدع يستثير بخياله المتلقي، فينفعل تصديقا أو إيهاما و إلا فمحكوم على عمل المحاكاة كله بالإخفاق.

و حينئذ، فالإيقاع النفسي المخيل يتعدى مبدعه المتخيل له بمجرد محاكاته و محاولة تجسيده و تثبيته في القول الشعري. و لقول حازم بأهداف المحاكاة النفسية والجمالية و حتى الأخلاقية يتخطى بحث الإيقاع عنده المستويين الأولين إلى مستوى المتلقي و حالات تلقيه لتلك المحاكاة، و تفاعله معها و من ثم انفعاله لها. و لكن الأكيد في الوقت نفسه هو أن هذه الدراسة لا تذهب إلى مستوى إدعاء أن حازما يقول بمشاركة المتلقي في صناعة النص (2) لأنه: (قد آن الأوان لنتخلى عن مثل هذه التأويلات التي تعبر عن رغبتنا في أن نجد لدى أسلافنا ما نفتقده عندنا ...>> (3)، و لأن عملية اختبار مدى صحة الفرضية قد تتسبب في الخروج بهذه الدراسة عن أهدافها المسطرة لها. على أن هذا الكلام يحيل مباشرة على المحور الثالث من محاور المحاكاة، فما هي حدود العلاقة بين المتلقي و المحاكاة كما كان يتصورها حازم؟

-لقد كان لارتباط المحاكاة في مفهومها العميق الذي حدده لها حازم القرطاجني، و من حيث إنها عملية تصويرية تتجاوز كثيرا الصورة الفنية كما فهمها أسلافه محدودة بحدود المجاز اللغوي في صورة التشبيه و الاستعارة- (4)؛ و ذلك لقوله بفاعلية الخيال في التصوير الفني، لقد كان لارتباطها بمبحث المتلقي، و كيفيات التلقي أثر حاسم في تكوين تلك السمة في نقد حـ ـازم و منهجه و هي كونه منهجا نقديا متكاملا. فعلى مستوى النظرية نفسها، و تعميق مفهومها الفني ترتب على القول بأهمية المتلقي للخطاب الشعري، و مكانته النوعية في عمل المحاكاة بحث جملة من القضايا انطلق فيها حازم من مستوى الجمهور، أي المتلقي للإبداع الشعري في مستواه البسيط، إلى إثارة أعقد مسائل المتلقي، و أبعد حدود التلقي كما سيتضح بعد. و أما على مستوى المنهج النقدي لدى حازم، و على مستوى الخطاب النقدي لديه فقد شكلت مباحـ ـث التلقـ ـي

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 174/19 مثلا، هذا عدا الطمس في الأسطر و الجمل خلال المنهاج في مواضع كثيرة مما لو كان موجودا لأعان –بلا شك- على فهم مقاصد حازم كاملة.

2- دأب كثير من الباحثين على محاولة البحث في الأعمال التراثية في غير تخصص عن مقابلات لمفاهيم حديثة عن طريق تأويل الخطاب التراثي و لي عنق المعنى في كثير من الأحيان، و لا تخفى الدوافع النفسية وراء ذلك.

3- محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، مرجع سابق، الفصل الخامس، ص 205.

4- يرى بعض الدارسين الجمع بين فهوم النقاد و الفلاسفة للمجاز في التشكيل اللغوي الشعري مع أن ذلك غير مستساغ لما يوجد من اختلافات موضوعية من واحد إلى آخر و بخاصة إذا كانت الرؤى و المناهج مختلفة

و حدوده، و أحوال المتلقين هاجسا مؤرقا لدى حازم كانت له آثاره الإيجابية على تحديد مسار البحث في المنهاج و طبعه بطابع متميز عن سائر النقد العربي قبله، و الذي كان يفتقد إلى ذلك الجمع بين أطراف العملية الإبداعية، و كذا تشكيل واحد من المظاهر الخارجية للخطاب الحازمي الذي لم يخل في كل مراحله من ربط المحاكاة و التخييل بقضية المتلقي حتى غدت عبارة: <<الملاءمة للنفوس و المنافرة لها>> تقوم بدور اللازمة في الشعر.

و لقد يمكن الانطلاق في هذا المبحث من حمل قول حازم بضرورة الاستعداد للعمل الإبداعي عند المبدع، و ضرورة استكمال الشاعر لشروط الإنتاج الشعري فيما يدخل في شعور حازم المتزايد بقيمة المتلقي في عملية المحاكاة، و الحرص على إرضاء الأحاسيس، و إشباع الحاجات النفسية و الجمالية للشاعر قبل غيره. و بخاصة إذا ربط كلام حازم في الخيال و قوله بالمحاكاة التي هي تكميل بواسطة الخيال الخلاق، و عن طريق المحاسن التأليفية و ما ترتبه من نوعية في القول الشعري. أي من خلال محاكمة الشاعر الأولى لتجربته الشعرية و إبداعـ ـه، و عمليات محاكاته لها، و كذا عمليات تعديله لما يراه تكميلا لفنه و شعره. و لكن هذا المنطلق سيحوج إلى زيادة إطالة في البحث، هذه الدراسة لا تحتمله و لذلك سيكتفي ههنا بإثارة قضايا التلقي عند حازم في حدود بعض النصوص دون جميعها، لوضوح العلاقة فيها بنظرية المحاكاة. فهي كافية، و كفيلة بالأهداف المسطرة في هذه المذكرة.

ضرورة الاستعداد في عملية التلقي: لقد سبقت الإشارة إلى قول حازم بتفاوت المحاكاة في تأثيرها على المتلقين، و أن ذلك يرجع إلى أمور: أ) إلى مدى ما يكون في المحاكاة من خصائص مائزة لها من حيث إنها عملية تخييل و تصوير مركبة، من تظافر ما أسماه حازم (المحاسن التأليفية) و ما يكون فيها نتيجة لذلك من عناصر جمالية كالأغراب و الإدهاش، و ما تتضمنه من إبداع. و لكنه كان قد ربط فكرة التأثير التي للمحاكاة من جهة ثانية: ب) حين علقها بمدى استعداد النفوس لقبولها و الإقبال عليها.

و مع أن حازما يقول بالمعاني الجمهورية في الشعر، و التي <<لا يمكن أن يتألف كلام بديع عال في الفصاحة إلا منها>> بل إنه <<من شروط البلاغة و الفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور>> (1)، و ذلك لقول حازم بوجوب مراعاة المتلقي و أحواله من حيث إن للشعر أهدافا و غايات معرفية و أخلاقية و جمالية (2). و أن تلك الغايات و الأهداف في المحاكاة الشعرية تحكمها جهات الشعر الأربعة، و التي يكون القول الشعري مقولا بحسبها أو بحسب إحداها (3)؛ و لأن أدخل المعاني في صناعة الشعر، و أعرقها فيه –في رأي حازم- هي مـ ـا

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 25.

2- سبقت الإشارة في الفصل الثاني: (أهداف المحاكاة) بأن الغايات جميعها يمكن أن ترتد إلى الغايات الجمالية أي أنها على اختلافها تتضمن نسبة من الجمالية. جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال.مرجع سابق ص 57

3- المنهاج، مصدر سابق، ص 106

اشتدت علقته بأغراض الإنسان (1). مما قد يوهم أول الأمر بأنه يجعل وظيفة الشعر محددة، أو محصورة في خدمة المجتمع و قضاياه؛ إلا أن الأمر غير ذلك، لأنه: <<بالنظر إلى حقيقة الشعر فلا فرق بين ما انفرد به الخاصة دون العامة و بين ما شاركوهم فيه، و لا ميزة بين ما اشتدت علقته بالأغراض المألوفة وبين ما ليس له كبير علقه إذا كان التخييل في جميع ذلك على حد واحد، إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل و المحاكاة في أي معنى اتفـ ـ ـ ـق ذلك>>(2). و حتى يكون قصد حازم واضحا أكثر يجب تذكر أنه إنما أورده و هو يتحدث عما اسماه بطرق العلم بكيفيات مواقع المعاني من النفوس من جهة ما تكون قوية الانتساب إلى طرق الشعر المألوفة و الأغراض المعروفة عند جمهور من له فهم بالطبع، أو ضعيفة الانتساب إلى ذلك (3).

و من خلال تتبع نص حازم، و ربط كلامه ببعض أمكن التوصل إلى حقيقة مقاصده في الموضوع وهو أنه كان يقول بغايات الشعر الأخلاقية و إمكانية محاكاة الشاعر لمعاني جمهورية متضمنة لغايات توجيهية، مع إمكانية محاكاة الشاعر لمعاني غير جمهورية <<و ما لم يوجد ذلك لها في النفوس، و لا معتقداتها العادية فهي المتصورات الدخيلة>>(4).

و لا شك يضع حازم المتصورات الأصيلة في مقابل المتصورات الدخيلة <<و التي إنما يكون وجودها بتعلم و تكسب كالأغراض التي لا تقع إلا في العلوم و الصناعات و المهن>> (5) ما يعني أن حازما كان يقول بغايات الشعر الأخلاقية، و في ذهنه أن المحاكاة قد تكون لغير تلك الأهداف، و قد تكون محض استجابة فنية و جمالية لدى الشاعر تدور في فلك عوالمه الخاصة لا تتعداه، إلا إلى نخبة ممن يملكون الاستعداد الكافي لتلقي خطابه بدليل أن: <<المعاني المتعلقة بهذه الطرق الخاصة ببعض الجماهير لا تحسن في المقاصد العامة المألوفة التي ينحى بها نحو ما يستطيبه الجمهور أو يتأثرون له بالجملة>> (6) فحازم آخر الأمر يميز بين محاكاة و محاكاة، و بين متصورات بسيطة و أخرى مركبة و خاصة، و يميز لذلك بين متلق و متلقي. و لاشك أن لدلالة المفردات المعلمة في نص حازم أعلاه: (علوم، صناعات، مهن) ارتباط وثيق بهذا المبحث إذا تذكرنا أن مفهوم الفنون في القديم و في القرون الوسطى كان يستغـ ـ رق المهن = الحرف = الصناعات = بعض العلوم النظرية) و جملة الأمر عند حازم أن هناك ما يتأثر له جمهور العامة، و أن هناك من المعاني ما لا يتأثر له إلا جمهور الخاصة. و أن ما يتأثر له الجمهور الخاص يحتاج إلى خبرة أعمق، و ثقافة أوسع.

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 20.
2- المصدر نفسه، ص 21.
3- المصدر نفسه، ص 19.
4- المصدر نفسه، ص 22.
5- المصدر نفسه، ص 22.
6- المصدر نفسه، ص 23.

و من هذه الزاوية يمكن فهم تركيز حازم على المعاني الجمهورية في الشعر لما توفره من رواج أكبر للشعر، و ما تحققه من أهداف أعم و أوسع.وههنا المساهمة في (إعادة بناء وضع ثقافي (أدبي) منهار).

فالمحاكاة إذا قد تكون لغايات متنوعة، و أنها <<ليست في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس و تحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيهـ ـا، و بحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، و بقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة و التأثر لها>> (1). و أول ما يجبه في هذا النص هو وضع حازم للمحاكاة بمعنى العملية الإبداعية بكل ثقلها على المحاور الثلاثة التي ما فتئ يذكر بتلاحمها في عمل المحاكاة. هذا من جهة، و من جهة ثانية يمكن اعتبار هاجس المتلقي و مستوى تقبله، و هاجس التواصل معه و التأثير فيه، كل أولئك كان يبرر لديه بحث متعلقات التلقي المتنوعة من حيث ارتباطاتها بالمحاكاة. لأن الغاية الأولى و الأخيرة من المحاكاة لدى حازم هي هز النفوس و تحريكها.

و إذا كانت هذه الدراسة قد تناولت في مراحل سابقة ما يتعلق بنجاح المحاكاة مما يرتبط بالشرطين الأولين أي (بحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، و بحسب ما تدعم به المحاكاة و تعضد مما يزيد به المعنى تمويها) (2) فإن الدراسة ستتجه في هذا الموضع إلى الشرط الثالث المحقق لكمال المحاكاة و هو الاستعداد لتلقي الشعر.

يرى حازم أن: <<تحرك النفوس للأقوال المخيلة إنما يكون بحسب الاستعداد>> و أن <<الاستعداد نوعان: استعداد بأن تكون للنفس حال و هوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما بحسب شدة موافقته لتلك الحال و الهوى كما قال المتنبي:

إنما تنفع المقالة في المرء * إذا وافقت هوى في الفؤاد (3)

و الاستعداد الثاني هو أن تكون النفوس معتقدة في الشعر انه حكم و أنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما / أسلبها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة>> (4). إن الاستعداد في رأي حازم نوعان: استعداد فردي ذاتي يخص المتلقين فردا فردا، و استعداد حضاري موضوعي، يرتبط بفكر الجماعة و يتعلق بمستواها الثقافي العام.

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 121.

2- المنهاج، مصدر سابق، ص 121.

3- المنهاج، مصدر سابق، ص 121.

4- المنهاج، مصدر سابق، ص 122/121.

فالاستعداد الفردي –و هو نسبي كما يفهم من نص حازم- يختلف من شخص إلى آخر بحسب الحال التي يكون عليها المتلقي للخطاب الشعري؛ و لذلك فهذا النوع من الاستعداد؛ و لأنه موجود لكثير من الناس (بالطبع) و ذلك أن: <<الاستعداد الذي يكون بانطواء السامع على هوى يكون غرض الكلام المخيل موافقا له فينفعل له بذلك أمر موجود لكثير من الناس في كثير من الأحوال>> (1). و حينئذ فلا إشكال في هذا النوع من الاستعداد لأنه متوفر في المتلقين –في الغالب- للشعر. و يكفي أن يكون المتلقي سويا طبيعيا. و من ثمة فإن الجهد سيتجه إلى البحث في قضية أخرى هي العمل على إيجاد توافق بين الخطاب الشعري و متلقيه و حالته النفسيـة، و تلك مسؤولية –كما سبقت دراستها- تقع بالدرجة الأولى على المبدع حين يريد التوجه إلى المتلقين بإبداعه، و حين يبتغي ضمانا اكبر لوصول خطابه و التأثير به فيهم. و تبدأ تلك المسؤولية من المراحل المبكرة في العملية الإبداعية أي منذ لحظة إبداع القول الشعري المخيل إلى غاية تخييله و بواحدة من الكيفيات الممكنة: إنشادا، أو قراءة، أو إشارة أو غيرهـ ـ ـ ـا <<و بحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها>> (2). إن حازما لا يكاد يفوته مستوى من مستويات السياق المتعلق بالقول المحاكى بل نحس فيه إصراره على عدم هدر واحد من تلك السياقات على تنوعها.

و أما الاستعداد الثاني المتصل بالجو الثقافي العام الذي يوجد فيه المتلقي للشعر فهو: <<الاستعداد الذي يكون بأن يعتقد فضل الشاعر، و صدعه بالحكمة فيما يقوله>>(3) و هذا النوع من الاستعداد يتحمل مسؤوليته و أعباء تكوينه –كما يفهم من نصوص حازم و عبارته- المسؤولون عن الثقافة في المجتمع من ساسة و حكام و رجال دين و بالجملة من يملكون القدرة على إشاعة نوع من الثقافة الفنية و العمل على احترامها و رموزها أو عكس ذلك.

و تتبدى شخصية حازم المثقف <<الملتزم>> حين يربط في هذا الموضع بالذات بين الفني و السياسي و الديني و الاجتماعي، و يجعل حال الشعر ووضعه إنما هو جزء من وضع عام في الحياة، و لذلك فحازم يقف ههنا وقفة المؤرخ للفن و الثقافة من خلال رصده تردي الشعر و هوان حاله و كساد سوقه، واضعا يده على أسبابها و تبعاتها الخطيرة، و مذكرا في الوقت نفسه بأن الظاهرة لم تكن موجودة أيام ازدهار الحضارة العربية الإسلامية << ... و أما الاستعداد الذي يكون بأن يعتقد فضل قول الشاعر و صدعه بالحكمة فيما يقوله فإنه معدوم بالجملة في هذا الزمان، بل كثير من أنذال العالم –و ما أكثرهم !- يعتقد أن الشعر نقص و سفاهة، و كان القدماء من تعظيم صناعة الشعر و اعتقادهم فيها ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة>>. (4)

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 124.

2- المصدر نفسه، ص 121.

3- المصدر نفسه، ص 124.

4- المصدر نفسه، ص 124.

إن حازم القرطاجني و هو يسجل هذه الملاحظة، و يقف من هذه الظاهرة برما بها و بمحاولته استدراك الموقف من خلال وضع (منهاج البلغاء) لمحاولة إصلاح ما أفسده الدهر، و إخلاصه في الجهد إنما كان يسجل عل التاريخ الثقافي و الأدبي منه بوجه خاص في الحضارة العربية الإسلامية ما كان متفشيا من ردة في مواقف كثير من المثقفين، و من وصولية مقيتة لدى تجار الكلمة شعراء و غيرهم من المسترفدين (1) و في الوقت نفسه هو يؤكد براءته من مسؤولية ما آلت إليه أمور الشعر على عهده بوجه خاص، و يعكس لنا صورة وضيئة عن ما نسميه اليوم (الإلتزام الثقافي). ففي اجتهاد حازم و التزامه بدوره في حدود تخصصه: الأدب و النقد ما يشكل إجابة عن واحد من الأسئلة الكثيرة الممكن إثارتها حول الغاية من وضع (المنهاج). فلمن كان يكتب حازم منهاجه و هو يعلم وضع الشعر و الفن عموما في زمانه؟

فهل كان حازم يستهدف تشكيل فكر نقدي في الشعر يستحدثه بمعاييره التي ارتضاها فيتبناه النقاد من بعده؟ أم إنه كان يروم بعمله توجيه الشعراء و الفنانين على ضوء ما استقر لديه من فهم للعملية الإبداعية؟ أم إنه كان يرمي إلى مجرد المشاركة في ميدان استطاع هو أن يمتلك كثيرا من أدواته؟ و نقصد ما كان يتمتع به هذا الناقد من ثقافة موسوعية في معارف متنوعة فنا و فلسفة و علما.

و أيا كانت دوافع حازم في ذلك فإن ما يعنينا في هذا المقام هو ما يتداعى إلى أذهاننا حين محاولة الإجابة عن مثل هذا التساؤل و هو أن (حامل لواء الأندلسيين) كان صاحب رسالة و هدف الشيء الذي يقوي الفرضية في هذه الدراسة بأن حازما كان إنما يستهدف إعادة تأسيس للشعر و مباحثه و قضايا البلاغة العربية على منهج و رؤية برهانيين؛ و هو ما يؤكد من جهة ثانية أن حازما لم يكن ليصدر و هو –المثقف الواعي بدوره- في عمله عن ترف فكري ليست الغاية فيه سوى المشاركة، و لا هو كما قد يتبادر إلى البعض من خلال عمله عند الحفصيين كان قد صنف الكتاب تقربا إلى البلاط الحفصي، بل لو كان غرضه هو هذا لصنف في غير الشعـر و الأدب، و هو يحسنه لو شاء ذلك. بل إن هذه الدراسة تزعم أن من بين أسباب عدم رواج <<منهاج البلغاء>> دسامة فكر صاحبه و عدم مسايرته للسائد المألوف عند الحكام و العامة من المثقفين، ومن دأبوا على السهل الضحل و لو على حساب القيم العلمية و الفكرية. و شتان بين أن يكون المثقف حارس قيم و بين من يؤدون دور كلاب الحراسة (2)

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 125 و ص 171، و قد سبقت الإشارة من حازم إلى مسؤولية المتكلمين في إشاعة أن الشعر كذب و زور.

2 - لقد ثبت لدى كثير من الباحثين، أن كثيرا من الأعلام ممن كتبوا في الثقافة العربية قديما و حديثا أنهم كانوا يكتبون في أغلب الأحيان بدوافع مذهبية <<أيديولوجية>> أو بدافع التقيه لأنفسهم، و حتى رغبة في الوصول إلى المآرب الخاصة بهم ينظر في ذلك:

أ) د. حسين مروة: تراثنا كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، مرجع سابق، ط5 بيروت،ص 227 و ما بعدها.

ب) د. محمد عابد الجابري: في مقال لمجلة فكر و نقد، العدد 11، السنة الثانية 1998 (الضربة القاضية الكاذبة) ص 5 . و من اعترافات الغزالي، ص 20 .

ج) د. حسن حنفي: التراث و التجديد، مرجع سابق، و يسمى ذلك (العهر الفكري)، ص 20.

و لا شك أن الجرأة الفكرية خصلة نفتقدها في كثير من المثقفين الذين يحجمون <<تحت ضغط الظروف>> عن إبداء رأيهم، و الجهر بما يعتقدونه صوابا و حقا (1).

و مهما يكن فإن حازم القرطاجني استطاع في مبحث الاستعداد للتلقي أن يميز بين ما يتعلق بالمتلقي للشعر، و بين ما يتعلق بالوضع التاريخي و الاجتماعي و الثقافي الذي فيه المتلقي وهي مستويات متباينة من سياق التلقي و هو تمييز له أهميته لأنه سيرتب عليه أمرا في غاية الخطورة كما سيتضح.

ارتباط أنواع المتلقين بأنواع المحاكاة:

فمع أن القرطاجني يدرس جوانب التلقي و موضوعاته في الشعر إلا أنه لم يكن جاهلا لأنواع التلقي في الفنون الأخرى، و ذلك حين يربط درس التلقي بأنواع المحاكاة الواقعة في الفنون المختلفة. و يمكن أن يورد لحازم في هذا المقام قوله: <<و طرق وقوع التخييل في النفس: إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر و خطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا (2)، أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكي لها صوته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة، أو بأن يحاكي لها معنى بقول يخيله لها –و هذا هو الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج- أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة>> (3) فالتخييـل، و هو عملية تصوير المعنى المحاكي للمستهدف بالمحاكاة بقصد التأثير فيه تختلف كيفياته تبعا

لاختلاف المحاكاة و الفن الواقعة فيه. بل إن هناك من المحاكاة ما يقع عن طريق التذكر و التداعي، و يمكن أن تسمي هذه المحاكاة (محاكاة ذهنية) و هو أليق وصف لها لأنها محاكاة تقع

1- د. محمد عابد الجابري (مساهمة في النقد الأيديولوجي) ضمن محاورة فكر عبد الاـه العروي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، تأليف مجموعة من الكتاب، ط2000/1، ص 133.

2- و هذا موضع من المواضع الكثيرة التي يتماثل فيها طرح حازم و ابن رشد، و هو قولهما بالمحاكاة عن طريق التذكر، و يمكن مقارنة قول حازم ههنا برأي ابن رشد في تلخيص فن الشعر، ص 226/225.

3- المنهاج، مصدر سابق، ص 90/89.

على مستوى الخيال المحض؛ لأن المبدع لا يقوم بتخييل المحاكى للمتلقي أو تصويره له وإنما يكتفي بجعل المتلقي يقوم وحده بعمليات تشكيل الصور وتخيل المعاني المستدعاة من خلال معاني أولية مثيرة لها ومحفزة على استدعائها. و كما أن المحاكاة تكون في فن النحت، و فن التصوير، و ما يشبه هذين الفنين هناك المحاكاة بالأصوات، و المحاكاة بالأفعال، و المحاكاة بالهيآت للأصوات و الأفعال، و الهيآت تماما كما توجد المحاكاة في المعاني بالأقاويل الشعرية؛ و هذه الأخيرة هي التي كانت محل عناية حازم لأنها تخدم هدفه العام و هو التنظير للأشعار العربية بخصائصها النوعية.

و إذا كان التخييل الشعري –في عرف حازم- هو أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه و نظامه، و تقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها و تصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض>> (1) فمعنى ذلك أن التخييلات في الفنون الأخرى هي أن يقوم عند المتلقين للمحاكاة في تلك الفنون صور ينفعلون لها؛ و تحدث تبعا لذلك استجابات لديهم تختلف باختلاف الفن و غاياتـه، و مادته المحاكى بها، و قوة الإبداع في ذلك و حالة المتلقي الخاصة و العامة والتي يكون عليها.

حقا، إن هذا هو قصد حازم من كلامه في الفقرة السابقة، و لكنه لم يصرح به. و حازم حين يؤكد على المحاكاة بالأقاويل الشعرية بأن: <<هذا هو الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج>> يشعر بأنه على علم بأنواع المحاكاة في الفنون الأخرى إلا أن الكلام فيها متروك لأرباب تلك الفنون؛ على أن الاستجابة في الشعر –على رأي حازم- ستختلف و تتنوع. و معنى ذلك أن المتلقي للشعر سيكون سامعا له، و لعملية إنشاده، أو قارئا له، أو متلقيا له متذوقا بكيفية من الكيفيات الأخرى.

و لا شك يظهر حازم في هذا الموضع كما في مواضع كثيرة من المنهاج –قدرة متميزة في تتبع جوانب القضية المستقصاة. و ههنا هو يحاول تعداد أنواع المتلقين للشعر المحتملـين. و معنى ذلك مرة أخرى، هو يتناول أنواع التلقي، و جمالية التقبل في كل مرة. و هذا ما يفضي إلى موضوع لدى حازم حميم لهذا الموضوع، و هو (الشعرية) في العمل الشعري بكل ما ينفتح عليه مفهوم هذا المصطلح الذي كان حازم قد أورده بلفظه و دلالته حين تكلم عن المحاكـاة، و تصوير المعنى عن طريق الصياغة (الشعرية) و بعض أهدافها المتمثلة في التأثير في المتلقـي. و لكن هل كان اهتمام حازم بالمتلقي كل ذلك الاهتمام الذي سبقت الإشارة إليه يعني معيارية هذا المتلقي لدى حازم؟

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 89.

من معيارية المتلقي إلى معيارية التلقي:

لاشك أن المتلقي بمحوريته في العملية الإبداعية و في نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني كان يترجم بشكل أو بآخر معيارية هذا المتلقي في ذهن حازم. فالمتلقي للعمل الشعري المحاكى هو المستهدف الأول بالمحاكاة. و من خلال تتبع النص الحازمي فيما يتعلق بعمليات التلقي و أحوال المتلقين أمكن القول: إن الشاعر – في عرف حازم- هو من يستطيع إثارة جملة من مشاعر المتلقي للخطاب الشعري مما له علاقة واضحة بأهداف و غايات المحاكاة؛ و من خلال بحث جملة من آثار المحاكاة و ما يمكن أن تحدثه في المتلقي و في سلوكه من استجابات عن طريق التأثير فيه. فمن البسط و القبض إلى كل ما يتفرع عن ذلك من ارتياح و تعجيب و إدهاش و هز و إبهاج و تحريك إلى الفعل أو دفع للكف عنه. و هي كلها و إن ارتبطت في شقها الأول بأهداف المحاكاة و غايات الشعر الجمالية و الأخلاقية فإنها تمثل في شقها الثاني معيارا لدى الشاعر على مدى نجاح محاكاته أو إخفاقه فيها.

و في الحق فإن حازما يهتم بشقي هذه العملية الحساسة فهو يتكلم عن المتلقي و ضرورة استعداده قبل مباشرته للعمل المحاكي، ثم هو من خلال دراسته لشؤون المتلقي و قضايا تلقيه يتناول بالبحث ما يمكن أن تسفر عنه عملية اللقاء بالنص الشعري، من خلال آثار المحاكاة فيه.

و الواقع إن حازما مع أنه كان قد قال بالمعاني الجمهورية –كما تم توضيحه في أوانه- في إطار القول بأهداف المحاكاة الأخلاقية و الجمالية و النفسية و ارتباطها بالمعاني التي يمكن أن تحقق تلك الأهداف في عمل المحاكاة: أي حين تبلغ المحاكاة من الكمال في المعاني و في باقي وسائلها حدا يتحقق معه التواصل مع المتلقي، و من ثم التأثير فيه بإلذاذه أو إبهاجه أو إيحاشه أو غير ذلك من التأثيرات المتنوعة المقصودة بالمحاكاة.

مع ذلك فإن إعادة النظر في مقاصد حازم من خلال نصوصه مجتمعة تفضي إلى أنه كان يقول أساسا بمعيارية الإبداع أي معيارية المحاكاة. و معنى ذلك أن حازما يميز بين معيارية المتلقي و معيارية التلقي و يؤكد على هذه الأخيرة؛ و ذلك فارق مهم و دقيق بحيث إنه يعني لدى هذا الناقد أن استجابة المتلقين هي التي تمثل معيارا؛ لأن هذه الاستجابة يؤسسها عند حازم عنصران هامان هما: الاحتمال و التوجيه. و حينئذ فتلك الاستجابة هي موجهة من البداية من طرف الشاعر المخيل الذي يستهدف غاية من عمل المحاكاة، و هي استجابة متوقعة من المبدع لدى المتلقي و منه لأن المعايير الأساسية موجودة أساسا في طرف المحاكاة الذي تنطلق منه و هو المبدع للمحاكاة.

و لا شك أن الوضع الثقافي العام في عهد حازم بما كان سائدا فيه من انحدار في الذوق الفني، و نفور عن الشعر و اتهام للشعراء، و تطاول المسترفدين على صناعتهم مما صرح به

حازم نفسه (1)، لاشك أن ذلك الوضع الثقافي الاجتماعي و كذا ثقافة حازم النوعية كانا يحكمان تصوره لعملية التلقي في أغلب مباحثه فيها. و هو نفسه ما يبرر حديث حازم عن الاستعداد الضروري للتلقي، و الذي أخطره الاستعداد الجمعي و الذي <<هو معدوم بالجملة في هذا الزمان>>. و لذلك نقل حازم المعيار من <<المتلقي غير الموثوق>> إلى مبدع الخطاب و كأنه يرى بأن الشاعر و هو يقوم بعملية إنتاج محاكاته يمارس في الوقت ذاته دور المتلقي الأول لإبداعه.

<u>بذور نظرية متكاملة في التلقي</u>: إن نصوص حازم على امتداد منهاج البلغاء و بما تتضمنه من أفكار مركزة و مكتنزة، و بما تتيحه للمتعامل معها من قراءات ممكنة و متنوعة تغدو حمالة أوجه، و تكتسب في الوقت ذاته صفة الإبداع. إلا أن هذه الدراسة لا تروم الخوض في عملية قراءة تأويلية للنص الحازمي. و لا هذا من أهدافها الآن. و مع ذلك لابد من الإشارة إلى حقيقة موضوعية هي أن الدارس لجهد حازم النقدي لا يملك إلا الإقرار بأنه كان سواء حين كلامه عن جمالية الإبداع (2) أو حين قوله بجمالية النص، أو عند ربطه ذلك ببحث جماليات التلقي إنما كان يضع <u>بذورا</u> نادرة لكثير من النظريات النقدية في غير عصره لو أتيح لجهوده أن تجد في الثقافة النقدية و البلاغة العربية بعده من يهتم بها من خلال نقدها و تطويرها.

و يمكن تلخيص ما تقدم بسطه في هذا الفصل في أن حازم القرطاجني حينما تعاطى مع نظرية المحاكاة، و قال بها أساسا للشعر، إنما كان عن اعتقاد لديه بأن هذه النظرية –بما تنطوي عليه من ثراء و خصوبة فلسفية و فكرية و فنية تستطيع تحقيق جملة الأهداف التي كان يستهدفها من خلال تنزيله لها تنزيلا يخدم ثقافته العربية في حقلي الشعر و نقده. تلك الأهداف التي لا شك كان في مقدمتها محاولة حازم النهوض بالشعر و بلاغته و نقده، و الخروج بها من الأزمة الواقعة فيها، و لكن ذلك لا يتم –في اعتقاد حازم بمعزل عن جملة من محاولات الترميم الثقافي ذي الصلة الوطيدة بعالم الشعر و قضاياه. و معنى ذلك أن حازما كان يتعاطى مع الأزمة الحاصلة في الشعر و نقده على عهده، و ينظر إليها نظرة إشكالية. و من ههنا كانت محورية نظرية المحاكاة لدى حازم ليس في العملية الإبداعية الشعرية و حسب؛ و إنما محوريتها في جهد حازم النقدي كله؛ و ذلك بما كانت هذه النظرية تستتبعه من منهج أرسطي منطقي و رؤية برهانية آمن بها حازم.

1- المنهاج، مصدر سابق، ص 26/125/24.

2- يستعمل حسين الواد عبارة (جمالية النشأة) عوضا عن جمالية الإبداع في حديثه عن النظريات التي تصل الآثار الأدبية بالمنابع التي تصدر عنها في (من قراءة النشأة إلى قراءة <<التقبل>>) مجلة فصول، ع1، 1984 (الأسلوبية).

و لكن الأكيد كذلك هو أن حازما حين وظف النظرية معمقا مفهومها و متخذا منهـ ـا مركزا يستقطب أضلاع العملية الإبداعية، و محورا يدير عليه مباحث الشعر و قضاياه كان قد أثبت أصالة حقيقية، و ذكاء نقديا متميزا من حيث إنه كان يصدر عن المحاكاة ليعود إليها في كل مرة، كاشفا بذلك عن الترابط الطبيعي في جوانب العملية الإبداعية الثلاثة من خلال الوقوف على شبكة العلاقات بينها، و في كل منها في تقاطعها و في تكاملها في كل مرة.

كما استبان من خلال الدراسة في هذا الفصل أن حازما كان يقول بوجوب تناول العمل الإبداعي بأركانه الثلاثة غير مفصولة عن بعضها، و أنه حينما كان يلجأ إلى الكلام في كل قضية على حدى فإنما كان يفعل ذلك لمقتضيات منهجية بحت. و على هذا الأساس كان تناوله للمحاكاة في شقها الأول، و طرفها الذي تنطلق منه و هو الشاعر المحاكي، و الذي يرى حازم أنه لا يؤدي محاكاته على أكمل وجه إلا إذا توافر على مواصفات الشاعر المبدع.

و لكي يبين حازم عن مدى ارتباط المحاكاة بمبدعها كان بحثه في مهيآت الشعر و أدواته و بواعثه و أثرها في تكوين الشاعر، كما كان طبيعيا أن يعرج من ذلك على أخطر مواضيع المحاكاة فوقف طويلا عند القوى الإبتكارية لدى الشاعر المبدع، و اتضح أن حازما مع استفادته الواضحة من المباحث السابقة عليه فيما يتعلق بالقوى النفسية كما عند الفلاسفة المسلمين فإنه استطاع أن يظهر نقدا تجاوزيا أصيلا و ذلك حين ربط دراسته للخيال بعمل المحاكاة في الشعر، و حين ميز بدقة عالية –بعد تفصيل القول في هذه العملية المركبة الغامضة- بين ما يقع منها على مستوى الوعي، و ما يقع في غير ذلك.

و كان طبيعيا تماما أن يتناول حازم مباحثه في الخيال بتلك الكيفية التي أوضحت الدراسة. لا لأنه كان ذا ثقافة فلسفية منطقية يؤمن صاحبها بأن لكل أشياء الوجود و مدركاته أساس عقلي منطقي ترتد إليه، و حسب، و إنما المنهج الذي كان حازم قد تبناه أساسا لعمله النقدي التأسيسي عن إيمان بأنه المنهج الكفيل بإخراج الشعر و النقد و البلاغة مما آلت إليه هو الذي كان يدفع صاحبه إلى طلب الوجه المعرفي المعقول و الواضح من كل قضية كان يريد فحصها على نحو موضوعي، و لو كانت تلك القضية هي الخيال ذاته.

و على أن اهتمام حازم بالخيال جعله يصنف الشعراء على اعتبار مدى حظهم من هذا الخيال المبدع، و قدرتهم على صناعة المحاكاة و التخييل فإنه لم يستكمل حديثه عن هذه الطاقة الإبداعية و بحث جميع خصائصها إلا من خلال آثارها المجسدة لها فاتجه إلى القصيدة منبها في مقام أول إلى أنواعها. فكما توجد القصائد الطول ثمة القصائد المتوسطات و كذلك توجد قصار القصائد تبعا لقصد الشاعر من محاكاته. و أن القصيدة العربية بما يحكمها من خصائص مائزة لها، فإن منها البسائط، و منها القصائد المركبات التي تضم أكثر من غرض شعري؛ و من ثمـ ـة

كان اجتهاده في إيجاد نوع من المعقولية لذلك التعدد في الأغراض، و في التدليل على أنه لا يتعارض و مبدأ الوحدة الذي يدعو حازم إليه. فوجد في حسن التخلص، و حسن تأليف العبـارة، و القول بتظافر و تجاوب عناصر الإيقاع الشعري، و القول بمراعاة أحوال المتلقين مستندات للقول بوحدة أعمق مما عرفه النقاد و الفلاسفة قبله؛ فهي وحدة متعددة المظاهر لدى هذا الناقد فمن وحدة المنبع في الشعر، إلى وحدة الموضوع و الغرض في القصيدة إلى وحدة الهدف الذي هو التأثير في متلقي المحاكاة.

و كما بحث حازم ترتيب الفصول فيما بينها مؤكدا على تلاحم أجزاء العمل الشعري مع مراعاة التقاليد الفنية التي تحكم القصيدة العربية، فإنه لم ينس التذكير بوجوب التزام القيم الجمالية للمحاكاة مما جعله في فهمه العميق خاصة لظاهرة الإيقاع الشعري –يقترب من أنضج الفهوم الحديثة له و ذلك بربطه بين (التخيل /التخييل) أي ربطه لإبداع المحاكاة بمتلقيها. و لكن مع أن حازما كان يقول بخطورة المتلقي و دوره في العملية الإبداعية، فهو المستهدف بالمحاكاة أساسا، فبحث –لذلك- كل ما يمكن أن يتعلق به و بأحواله حال تلقيه للشعر –إلا أنه كان يدرك تمام الإدراك أن هذا المتلقي غدا متلقيا افتراضيا لأنه نادر الوجود في هذا الزمان. و لذلك أسباب سبق أن شرحها حازم.

و من ثمة فإن حازما مع قوله بالمعاني الجمهورية خدمة لغايات المحاكاة الجمالية و الأخلاقية فإنه اتجه إلى البحث في المتلقي للشعر في علاقته به بدءا من زاوية الاستعداد. فكان قوله بالاستعداد الفردي و الاستعداد الجماعي، و أن هذا الأخير هو الذي – في رأيه- يسبب عقبة حقيقية أمام نجاح المحاكاة؛ لأنه أصبح (معدوما بالجملة) في هذا الزمان.

و لاشك حازم كما أنه ملم بأنواع التلقي إلمامه بأنواع المحاكاة في الفنون على تنوعها فهو خبير بقضايا الاستجابة لدى المتلقي للمحاكاة الشعرية؛ لأن هذه الاستجابة موقوفة على أحوال المتلقين التي يكونون فيها و على الكيفية التي يتواصلون بها مع الإبداع. و لأن المحاكاة تستهدف المتلقي بالتأثير فيه، وقف حازم عند جملة من الانفعالات التي يمكن للمحاكاة إحداثها في المتلقين كالإبهاج و الألذاذ و غيرها .. و لكن ذلك لا يعني بالضرورة اتخاذ حازم للمتلقي معيارا على نجاح المحاكاة. و لذلك كان مفهوما نقل حازم للمعيارية، و صلاحية الحكم على مدى نجاح المحاكاة إلى المبدع نفسه، و كمال محاكاته.

و في خلال ذلك كله استطاعت الدراسة أن ترصد في كل مرة ذلك التماثل البين القسمات بين فيلسوف قرطبة و حفيده الثقافي حازم الناقد المتفلسف. فكما تقارب طرحهما في مفهوم وحدة العمل الشعري تماثل كلامهما في القول بالمحاكاة الواقعة بالتذكر، و لعل رؤيتيهما للصورة الشعرية كانت تفشي كثيرا مما حاول حازم إخفاءه.

على أن أخطر أنواع التماثل بين الرجلين –في اعتقاد هذه الدراسة- ذلك الذي كان على مستوى المنهج العلمي الذي تبناه كل منهما. و هو نفسه المنهج الأرسطي القائم على البرهان بأدواته الاستقراء و الاستنتاج مما أتاح القول: إن حازم القرطاجني مع أنه كان يمثل آخر حلقة و أنضجها في البلاغة و نقد الشعر العربيين كان بنظريته في المحاكاة، و بنائه فكره النقدي في المنهاج على أساسها يمثل حلقة مشعة في مشروع تأسيسي كبير للثقافة و الفكر العربيين كان قد ابتدأ في المغرب الإسلامي قبل حازم بنحو قرنين من الزمان ...

الـخاتمـــة

خاتمـ ـ ـة

و بعد، تلك إذا هي نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني كما أبانت عنها هذه الدراسة من خلال فصولها الثلاثة. فكما تبين أن نظرية المحاكاة لدى هذا الناقد ليست هي مجرد المحاكاة بمفهومها التقليدي في الأشعار الموضوعية، و الذي صاغه لها فلاسفة الإغريق؛ فهي لذلك نظرية في الشعر المطلق و بها من الإمكانيات ما يجعلها تتسع لتستوعب نظام القول في الشعر الغنائي العربي بكل مستوياته؛ اتضح كذلك تعميق حازم لمفهوم النظرية عما حدده لها فلاسفة الإسلام ممن كان قد تناولها في بحثه الشعر.

و لئن الكلام قد اتجه خلال الدراسة في بدايته إلى تحديد طبيعة المحاكاة حين وجدت بصفتها نظرية فلسفية في الفن عامة، و في الشعر أسسها أفلاطون في نظريته الفلسفية في المثل ليطور مفهومها تلميذه أرسطو من بعده بالقول بمحاكاة الجوهر؛ فلكي تتضح حقيقة هذه المحاكاة في طبيعتها النظرية الأولى، و التي كانت جزءا من نظرية عامة في المعرفة عند أصحابها، ووجدت أهم تطبيقاتها بعد ذلك في الأشعار الموضوعية اليونانية (المأساة/الملهاة).

و لقد كان الكلام متجها في مقامه الأول ذاك إلى تتبع تطور مفهوم النظرية، و في علاقتها بالفنون من خلال رصد مفهومها الذي صارت إليه عند منظري النقد في الآداب الرومانية القديمة، و في باقي مسارها الذي قطعته وصولا على مفهومها الجديد لدى حازم القرطاجني و الذي عمل على تكييف النظرية بتهذيب مفهومها، و تطويره على نحو مكنه من إرساء قاعدة نقدية و بلاغية نظرية تختص بالأشعار الغنائية العربية، و تقاليدها الفنية عز نظيرها.

و لكي يتسنى الوقوف على مفهوم النظرية عند حازم، و تتأدى معاينة تأصيله لها تأصيلا عربيا تميز بتوسيع المفهوم، و تنويع دلالاته و تعميقها –كان لابد من المرور عل فهوم الفلاسفة المسلمين لهذه النظرية؛ و الذين لولا استيعاب حازم لفهومهم تلك لما تأتى له تجاوزهم في كثير من الأحيان.

و لا شك كان من شروط استكمال وضوح الرؤية لطبيعة النظرية عند حازم أن حاولت هذه الدراسة الإلمام بحدود فهم المحاكاة أو توظيفها في النقد العربي قبل حازم عند غير الفلاسفة من النقاد كما اتضح –خلال هذه الدراسة- أن حازم القرطاجني استطاع- بعد أن قل بالمحاكاة جوهرا للشعر و حقيقة فارقة فيه- أن يؤسس النظرية تأسيسا جديدا في النقد العربي و مباحثه. فنظرية المحاكاة عند هذا الناقد كانت لذلك إعادة تأسيس كاملة مست وسائل المحاكاة بالأقاويل الشعرية و ادواتها، و كيفيات تشكيلها؛ مفارقا في ذلك كل الفهوم السابقة عليه؛ و من ثمة كانت نظرية لإعادة تأسيس مباحث الشعر و قضاياه في الثقافة العربية النقدية منها و البلاغية على أساس جديد.

فعلا، لقد كانت مفارقة حازم لطروحات النقاد كما الفلاسفة في أغلب تلك المباحث التي تناولها و إن كان اهتمام جميعهم منصبا على مدونة واحدة من الثقافة الشعرية العربية، أو كانت تجمعه و إياهم نقاط للالتقاء في مواضع بعينها شرطتها خصوصية الثقافة العربية الإسلامية التي يعملون في إطارها.

لقد كان تميز حازم جليا منذ أولى الخطوات في إنجازه النقدي، و منذ استطاع أن يصوغ تعريفا لشعر متكاملا –لأول مرة كان ذلك في النقد العربية كذلك- جعل فيه عملية المحاكاة مركزا للعملية الإبداعية الشعرية بكل أطرافها، و مقوماتها. ليس هذا و حسب، و إنما استطاع خلال ذلك أن يرصد في هذه المحاكاة أنواعا متمايزة بحسب اختلاف الاعتبارات فيها في كل مرة؛ فكشف عن اقتدارها في الاستقصاء في جزئيات العملية الإبداعية الشعرية، ما تعلق بالمحاكاة في نفسها، و ما اتصل بالقول الذي هي فيه.

صحيح إن الأصل في المحاكاة أن تكون للتحسين أو للتقبيح أو تكون لمجرد المشابهة و المطابقة. و لكن هذا التقسيم أساس –في نظر حازم- و حسب. أما أنواعها التي يجب أن تعلم حقا فهي أنها منها محاكاة وجود، و منها محاكاة فرض. و كلتاهما لا تخلو من كونها محاكاة مطلقة، أو محاكاة شرط أو محاكاة إضافة مع كل ما يتفرع عن ذلك. و أنها تكون محاكاة للشيء نفسه، كما تكون محاكاة للشيء بغيره، أي محاكاة بالواسطة. كما أنها منها المحاكاة المتحدة و منها المحاكاة المزدوجة، و منها المحاكاة المألوفة و كذلك المحاكاة المستغربة؛ و أن منها المحاكاة التامة/ و منها المحاكاة الجزئية. و كما أن المحاكاة التي بالأقاويل الشعرية لا تجري على نمط واحد فلذلك توجد محاكاة قصص، و محاكاة حكمة و محاكاة تاريخ.

و كان طبيعيا حينما قال حازم بتنوع المحاكاة و تعدد أشكالها ان يتجه إلى تبيين وسائل تلك المحاكاة، و طرق تشكلها، خاصا كل نوع بما تجب مراعاته فيه. فكانت مباحث المعاني و الخيال و كيفيات التخييل، و ما تتقوم به المحاكاة الشعرية من المحاسن التأليفية، فوقف طويلا عند الأوزان الشعرية و القوافي، و الألفاظ، و التراكيب، و الأساليب، و طائفة من مسائل البلاغة في علاقتها بالمحاكاة.

و من خلال التزامه البين بثقافته العربية الإسلامية و مقتضياتها الروحية، و كذا من خلال تأثره الواضح القسمات بالفكر الأندلسي كان قول حازم بالغايات الأخلاقية للشعر عامة؛ على أن ذلك لا يمنع –اديه- من التوفيق بينها و بين الغايات الجمالية و النفسية للمحاكاة. و في كل ذلك كان حازم يتناول مسائله بعقلانية تعكس رؤية فلسفية ساطعة المعالم، محددة المنهج تتناول الفن من خلال نظرة تجد امتدادها الطبيعي البعيد في فلسفة أرسطو صاحب <<فن الشعر>>، كما تجد أصولها القريبة في الفلسفة الإسلامية بشكل عام، و عند فلاسفة الأندلس بوجه خاص.

و لاشك أن المحاكاة بما كانت تشكله من محورية في العمل الإبداعي الشعري؛ و كونها كانت تمثل مركزا في الجهاز النقدي الحازمي برمته –فهي كانت تتعلق بكل قضية من قضايا العملية الإبداعية في الشعر بطرف، بحيث لا أدبية في النص، و لا شعرية فيه إلا من خلال المحاكاة نفسها؛ و من حيث إن المباحث النقدية و البلاغية جميعها في المنهاج كانت تدور و تمتد و تتفرع ما شاء لها حازم ذلك؛ ثم تعود لتتلبس بحقيقتها –كما كان يراها صاحبها- و أنها المحاكاة في واحد من مظاهرها. فكأنها مادة لقضايا الشعر و مباحثه النقدية و البلاغية. و هذه الأخيرة صور لها.

حقا، لقد استطاع حازم أن يثري مفهوم المحاكاة، و أن ينقلها من نظرية فنية محددة المفهوم و الغاية، و تجد تطبيقاتها أساسا في الأشعار اليونانية المسرحية إلى نظرية شعرية تستوعب إلى ذلك قضايا الشعر الغنائي

العربي و تخدم مباحثه و تؤطرها، و تجد تطبيقات لها فيه؛ فأثبت مرة أن النظرية قابلة للتعميم على الأشعار الغنائية. و أثبت أخرى أن الناقد العربي قادر على الإضافة الأصيلة بتوسيعه مفهوم النظرية ليلامس أخطر قضايا الشعر الغنائي و أعمقها.

و مع الإقرار بأن حازما كان قد وجد في كثير من الدراسات النقدية و البلاغية و كذا الفلسفية و الموسيقية متكأ يستند عليه في تطوير أفكاره، و مباحثه في المحاكاة إلا أن الإيمان قائم كذلك في أن حازما كان برؤيته المتميزة، و تناوله الجديد لأغلب تلك القضايا الشعرية –قد تجاوز الفريقين قبله فلاسفة و نقادا، إن في منهجه الأصيل، و إن في تعميقه النظرة لتلك المباحث المتصلة بالمحاكاة؛ سواء ما تعلق بالشاعر في مشاعره، و في قدراته الإبتكارية متمثلة في الخيال، أو ما اتصل بمباحث القصيدة على تنوعها، أو ما ارتبط بالمتلقي للمحاكاة و أحواله. فكان لقوله بالمحاكاة على أساس رسم صورة للمحاكي الحسي أو النفسي و تخييله للمتلقي لينفعل به (إيهاما و تخييلا) أثره في تجاوز الصورة البلاغية في حدودها المعروفة قبله في التشبيه و الاستعارة: تلك الصورة التي يكتفي فيها رسم المعنى ثابتا بلا حراك ثم تنكفئ على نفسها داخل العمل الشعري لا تتجاوز حدوده. أما حازم فقد استطاع أن ينفذ من خلال القول (بالتخييل الضروري و التخييل الأكيد و المستحب)، و من خلال القول بالمحاكاة في لواحق المحاكي إلى نوع من الصورة الشعرية يشكلها الشاعر في محاولته محاكاة الحالة الشعورية في حركتها و تدفقها باستغلال إمكانات عنصري الخيال و اللغة بثرائهما فكان لقوله بالإيقاعين الخارجي و الداخلي في النص الشعري في مستويات متنوعة آثاره في القول بصورة مكثفة للمحاكي تتجاوز بعيدا حديث التشبيه و الاستعارة؛ لأنها صورة انتقل فيها حازم من مستوى الرؤية المسطحة إلى مستوى الرؤية المركبة التي تعني بتفاعل العناصر داخل البنية الواحدة، و تفاعلها في علاقاتها بعناصر البنى المجاورة لها. فالصورة الفنية في عرف حازم ليستهي مجرد التشبيه أو الإصابة فيه، و لا هي مجرد الاستعارة و لو تضاعفت لأن تضاعف الاستعارات مذموم؛ و لا هي الكناية و حسب، لأن المعاني الصواني لا يتجاوز دورها تأكيد المعاني الأول.

و لا يمكن كلام حازم عن الوحدة –بمظاهرها المختلفة- اقل طرافة من كلامه في الصورة الشعرية؛ ذلك أن مبدأ الوحدة لم يغب لحظة في عمل حازم على امتداد المنهاج، و تنوع مباحثه فمحاور العملية الإبداعية الشعرية الثلاثة يتفرع كل منها إلى جملة من القضايا و لكنها جميعها، مشدودة إلى مبدأ واحد هو المحاكاة. فمن وحدة الخيال و هو ذو قوى متعددة، إلى وحدة المنبع الشعري على وحدة الغاية من المحاكاة (التأثير في المتلقي) على وحدة القصيدة، ووحدة الغرض الشعري. فكان لتبني حازم لهذا المبدأ أثره حين طلب الوحدة في القصيدة و تجنب لذلك القول بوحدة البيت.

و لقد كان البحث في هذه المذكرة منصبا على نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني من منظور يؤسسه الاعتقاد بأن هذه النظرية لدى هذا الناقد العربي إنما كانت تستهدف غاية ثقافية حضارية أخذت أبعادا فنية شرطتها النظرية و طابعها الفني الجمالي؛ و إن كانت النظرية قد خضعت عن حازم إلى نوع من التعديل و التحوير اكسبها مفهوما جماليا منزاحا عما ألف فيها عند صاحبها الأول أرسطو. فمع أن اطلاع حازم كان أكيدا –شان فلاسفة الإسلام- على الأنواع الشعرية اليونانية و خصائصها المميزة لها عن الشعر الغنائي العربي، و

على ما تقتضيه محاكاة الأفعال في (الطاراغوذيا و القوموذيا) من مصاحبة للجوقة و الغناء، و الأخذ بالوجوه (الأقنعة) و غير ذلك مما يؤسس المحاكاة في شعر المديح من محاكاة بالأفعال و الهيآت و الأنعام و قول خرافي و تمثيل. و مع أن عملية تحوير هذه النظرية لمقتضيات التنزيل في الثقافة الشعرية العربية كانت مقصودة من حازم لأسباب ثقافية عامة؛ و لمقتضيات مرحلية تتعلق أساسا بواقع الشعر في المنظومة الثقافية العربية ف عهده؛ فراعى لذلك انحدار الذوق الفني العام، و الاستعداد لقبول الشعر (الذي كان معدوما بالجملة في هذا الزمان)؛ و مع ذلك كله فلا مشاحة في ان توظيف حازم لمفهوم المحاكاة في أدبيات الشعر العربي و نقده كان قد استتبع توظيف جملة من عناصر الجهاز الفلسفي الأرسطي بمنهجه و رؤيته البرهانيين فانعكس ذلك بوضوح كامل فيما أخذ به حازم منهجا و رؤية.

فمن القياس البرهاني (القياس الجامع) لترتيب الضرورية الملازمة مما يعني الأخذ بمبدأ السببية التي لا تتخلف كان حسم حازم لمفهوم الأقاويل الشعرية ضمن دائرة الأقاويل، و انها كذلك بما فيها من محاكاة و تخييل لا علاقة في ذلك بالصدق و لا الكذب، إلى قوله بالمعنى العقلي المنطقي، و أسبقية المعنى الذهني على اللفظ مما يعنى قول حازم بقانون الخطاب المساوي لقانون العقل بدلا من قانون النحو. و معنى ذلك في جملة واحدة أن حازما كان يرى من شروط إنتاج الخطاب و شروط تفسيره مراعاة المعنى المنطقي أولا ثم المعنى النحوي في مقام ثاني.

و كان طبيعيا تماما أن تستصحب عملية تنزيل النظرية في ثقافة حازم جل أدوات الجهاز المفاهيمي الفلسفي و مصطلحه كفكرة الكلي، و المفهوم، و الأعراض، و الأحوال كالوضع و اللون و الزمان ...الخ. أي (المقولات) مما تجلى في قوله بالمقاصد الكلية للشعر، و الحديث عن لواحق المحاكى و أعراضه، و المسموعات و المفهومات، و المحسوس و المعقول، و غيرها، كما تجلى قبل ذلك في تشنيعه على جماعة من نقاد المتكلمين الذين كرسوا فهوما –في رأيه- مضللة عن قضايا الشعر و البلاغة.

و الواقع إن عملية تتبع الخطاب النقدي الحازمي في معماره النقدي كله خلال منهاج البلغاء بكل تضاريسه المتنوعة، و المستعصية في كثير من الأحيان على الاكتناه لدسامتها الفكرية، و تقصيه في مختلف مستوياته، ثم رؤيته في سياق الواقع الثقافي و الحضاري الذي وجد فيه بحثا عن دلالاته الحقيقية القريبة و البعيدة؛ و ذلك في إطار محاولة فهم كاملة، و أكثر موضوعية لمضمون نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني، و مقاصدها الفنية و غاياتها الثقافية الحضارية، كانت تؤكد في كل مرة بأن حازما كان يروم إعادة تأسيس و بنينة كاملة لمباحث الشعر و نقده و بلاغته في الثقافة العربية البيانية على أساس من هذه النظرية بشقيها الفلسفي و الفني في عملية شبه مستحيلة؛ و ذلك أن حازما كان مدركا للعوائق التي كانت تنتظره في مهمته تلك، كما كان مدركا تماما لمفارقة خطابه النقدي (النهضوي) لخطابات سابقيه في الميدان. و أنه لا يبتغى الكلام في الشعر في الميدان. و أنه لا يبتغى الكلام في الشعر و البلاغة بقدر ما هو يريد تأسيس ذلك تأسيسا علميا يقوم على البرهان العلمي و أدواته.

فعلا، فلقد –اتضح- من خلال هذه الدراسة- أن القرطاجني بمنهاج البلغاء كان قد دشن خطابا نقديا تحليليا في الشعر و البلاغة العربيين جديدا يقوم على منطق البرهان، لم يكن ليتوافق ضرورة و الخطابات النقدية الأدبية السائدة إلى أيامه؛ فهو خطاب قوامه القراءة العالمة في الركام الثقافي البياني بكل ثرائه، و التركيز فيه على الجانب الأدبي، و تحديدا عالم الشعر منه بقضاياه المتصلة به فكرا و نقدا و بلاغة. و ذلك بتفكيك جميع عناصره، و إعادة صياغتها صياغة جديدة تستهدف خدمة الثقافة العربية البيانية في واحد من فروع معرفتها و ذلك بتأسيسه تأسيسا برهانيا صرفا.

إنه عند هذا المستوى من هذه الدراسة، كانت ملامح الخطاب الحازمي تتكشف مرة أخرى عن وجوه تماثله و خطابات عربية أندلسية أخرى معاصرة له و سابقة عليه، مع أن كل واحد منها كان في حقل معرفي مميز. لكنها جميعها كانت خطابات تلتقي عند غاية واحدة تجمعها هي محاولة أصحابها إعادة تأسيس الثقافة العربية البيانية على البرهان العقلي، كل في ميدان تخصصه.

على أن حازما في تبنيه البرهان الأرسطي و منهجه و أدواته في تعامله مع الشعر العربي و قضاياه، و بتأثير واضح من ثقافة بيئته الأندلسية، و تأثير العقلانية الرشدية التي كانت انتقلت غليه عن طريق شيخه الشلوبين تلميذ ابن رشد النجيب يبدو أنه لم يشفع له في تمرير خطابه في ثقافته البيانية أن كان شاعرا بيانيا يحاول مرة بعد أخرى تلطيف حدة أدواته المنطقية: من قياس جامع، و نظرة كلية، و ربط للأمور بمسبباتها التي لا تتخلف. و لا شفع له اتكاؤه أربع عشرة مرة على أبي علي بن سينا، و مرتين على أبي الوليد بن رشد شفع له كذلك؛ لأن لم يكن في مقدور حازم أن يخفي مظاهر منهجه ذاك، و لا ملامح رؤيته البرهانية تلك و التي ينضج بها خطابه –على محيط كان قد تبلد فكره، و تبيس على الكفر بكل مظاهر الفلسفة و منهجها و لكن هل استطاع النقد العربي بعد حازم أن يستثمر جهود هذا الناقد و المؤسسة على قوله بالمحاكاة في الشعر، أو أن يطورها و يتجاوزها؟

للأسف، ذلك ما لم يحصل، و كان كل جهد حازم (صيحة في واد) لا لأن حازما لم يخاص الجهد، و لكن لأنه كان امتدادا للتراث الرشدي المهمش و الذي لا يتوافق مع ثقافة المركز و التي كرستها النظرة العامية لكل شيء.

و مهما يكن من أمر، فإن حازما كان ناقدا ابتسمولوجيا وقف من حركة النقد و البلاغة العربيين إلى عهده موقف الفاحص المحال، بقصد تقييم جهود السابقين عليه، و محاولة وضع أساس جديد كان حازم يقتنع بأنه بديل موضوعي لما آلت إليه الدراسات البلاغية. و النقدية في الشعر قبله فكانت نظرية المحاكاة. و يسند هذا الفهم ما كانت اتسمت به النظرية النقدية لدى هذا الناقد من شمول و تكامل قضايا نقدية، و منهج تناول، و ذلك برفض حازم للأخطاء، و اقتراحه للبدائل، و تعليله لما يذهب إليه.

الفهـارس

مصادر البحث و مراجعه:

الآمدي:

- الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، تحق السيد أحمد صقر، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1972.

ابن أبي أصيبعة:

- عيون الأنباء و طبقات الأطباء، تحقيق نزار رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت [دت].

ابن الأبار(أبو عبد الله محمد بن عبد الله القضاعي الأندلسي):

- التكملة لكتاب الصلة، نشر عزت العطار الحسني، القاهرة، 1956.

ابن الأثير:

- المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق أحمد الحوفي و بدوي طبانة، ط1، دار النهضة المصرية، القاهرة، 60-1962.

ابن باجة (أبو بكر محمد بن الصائغ الفيلسوف):

- رسائل ابن باجة ضمن رسائل فلسفية للكندي و الفارابي و ابن باجة و ابن عدي، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ط3، دار الأندلس بيروت، 1983.

- شرح السماع الطبيعي، تحقيق معن زائدة، دار الكندي، بيروت، 1978.

ابن بشكوال (أبو القاسم خلف ابن عبد الملك):

- الصلة في تاريخ أئمة الأندلس و علمائهم و محدثيهم و فقهائهم، نشر عزت العطار الحسني، بيروت، 1955.

ابن تيمية (أحمد بن عبد الحليم الحراني):

- الرد على المنطقين، دار المعرفة، بيروت، [دت].

ابن تغري بردي (الأتابكي):

- النجوم الزاهرة في ملوك مصر و القاهرة، تحقيق فهيم شلتت، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، 1970.

ابن جعفر (قدامة):

- نقد الشعر،تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر و مكتبة المثنى بغداد، 1963.

ابن حزم الأندلسي:

-التقريب لحد المنطق و المدخل إليه بالألفاظ العامية و الأمثلة الفقهية، تحقيق إحسان عباس، مكتبة الحياة، بيروت، 1959.

- الفصل في الملل و الأهواء و النحل، مكتبة الحياة، بيروت [دت].

- رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، القاهرة، 1954.

-رسالة في فضل الأندلس (ضمن نفخ الطيب)، تحقيق إحسان عباس، نشر دار صادر ج3.

ابن خلكان (شمس الدين أبو العباس):

- و فيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1949.

ابن خلدون:

- المقدمة، نشر لجنة إحياء التراث، دار الجيل، بيروت، [دت].

ابن دحية الكلبي:

- المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق إبراهيم الأبياري و صاحبيه، القاهرة، 1954.

ابن رشد (الحفيد):

- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر (الشرح الوسيط) ضمن فن الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1953.

- تلخيص منطق أرسطو، تحقيق جيرار جيهامي، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1982.

- تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، دار التحرير للطباعة و النشر، القاهرة، 1967.

- تهافت التهافت (انتصارا للروح العلمية و تأسيسا لأخلاقيات الحوار)، شرح و تحقيق محمد عابد الجابري، سلسلة التراث الفلسفي العربي، مؤلفات ابن رشد 3، بيروت، 1998.

-مناهج الأدلة في عقائد الملة، تحقيق محمود قاسم، الأنجلو المصرية، ط3، القاهرة، 1969.

- تلخيص كتاب النفس، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني، ط1، النهضة المصرية، القاهرة، 1950.

- الضروري في أصول الفقه، تحقيق جمال الدين العلوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1994.

-تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1972.

ابن رشيد (أبو عبد الله محمد بن عمر بن رشيد الفهري البستي):

-ملء العيبة بما جمع بطول الغيبة في الوجهة الوجيهة إلى الحرمين مكة و طيبة، تحقيق محمد لحبيب بن الخوجة، ط1، الدار التونسية للنشر، تونس، 1982.

ابن رشيق (القيرواني):

- العمدة في صناعة الشعر و نقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1955.

ابن طباطبا العلوي:

- عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956.

ابن سعيد المغربي (أبو الحسن علي بن موسى):

- المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف، القاهرة، 1958.

ابن شاكر الكتبي:

- فوات الوفيات، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1952.

ابن عربي:

- الفتوحات المكية، تحقيق و تقديم د. عثمان يحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

- ترجمان الأشواق: دار صادر، بيروت، 1966.

ابن سينا:

- الشفاء، الرياضيات3، جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، 1956.

- الشفاء، المنطق 9، الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف، القاهرة، 1966.
- النجاة مختصر الشفاء، مراجعة ماجد فخري، دار الآفاق، بيروت، 1985.
- فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن " فن الشعر " لأرسطو، تحقيق عبد الحمن بدوي، ط1، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1953.
- البرهان، من كتاب الشفاء، تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1954.
- الإلهيات من الشفاء، تحقيق الأب قنواتي و سعيد زايد و مراجعة إبراهيم مدكور، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1960.
-الإشارات و التنبيهات، قسما المنطق و الطبيعيات، تحقيق سليمان دنيا، ط2، دار المعارف، مصر، 1971.
- المدخل إلى الشفاء، تحقيق الأب قنواتي، و صاحبيه، الأميرية، القاهرة، 1952.
- منطق المشرقين، تقديم شكري النجار، ط2، دار الحداثة، بيروت، 1982.

ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم):

- الشعر و الشعراء، تقديم حسن تميم، و مراجعة محمد عبد المنعم العريان، ط2، دار إحياء العلوم، بيروت، 1986.
- أدب الكاتب، تحقيق و تعليق الحواشي، محمد الدالي، ط2، مؤسسة الرسالة، 1959.

ابن قنفد (أبو العباس أحمد بن الحسن علي بن الخطيب القسنطيني):

- كتاب الوفيات، تحقيق عادل نويهض، ط4، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983.

ابن العماد (الحنبلي):

-شذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، [دت].

ابن مضاء (أبو العباس أحمد بن عبد الرحمن اللخمي القرطبي):

-الرد على النحاة، دارسة و تحقيق محمد إبراهيم البنا، ط1، دار الاعتصام، 1979.

ابن منظور:

- لسان العرب ، دار المعارف ،مصر [د ت]

ابن النديم (محمد بن اسحاق):

- الفهرست، تحقيق و تقديم الدكتور مصطفى الشويمي، ط1، الدار التونسية للنشر و المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

ابن وهب (إسحاق بن وهب الكاتب):

- البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب، و خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد 1967.و هو المنسوب خطأ تحت عنوان (نقد النثر) إلى قدامة ابن جعفر.

إبراهيم سلامة:

-بلاغة أرسطو بين العرب و اليونان، مكتبة الأنجلو المصرية 2، القاهرة 1952.

أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي):

-ديوان أبي تمام،تحقيق محمد عبدو عزام، ط2، دار المعارف، مصر، 1969.

أبو الحيان التوحيدي:

-الامتاع و المؤانسة، تحقيق أحمد الزين و أحمد أمين، مكتبة الحياة، [د ت].

أبو الطيب المتنبي:

-ديوان أبي الطيب، نشر دار صادر، للطباعة و النشر، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، 1994.

أبو نصر الفارابي:

-كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1970.

- إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، الأنجلو المصرية، القاهرة، 1968.

-كتاب الموسيقا الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، [د ت].

- رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن فن الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي، النهضة المصرية، 1953.

أبو الوليد الشقندي:

-رسالة في المفاضلة بين الأندلس و بر العدوة (ضمن نفخ الطيب، ج3، ص 186، تح إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968.

إحسان عباس:

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983.

أرسطو:

- فن الشعر، ترجمة و تحقيق عبد الرحمن بدوي مع الترجمة العربية القديم، و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد، ط1، مكتبة النهضة المصرية، 1953.

- كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق شكري محمد عياد.نشر دار الحكمة ط1 1967

أرنست فيشر:

-ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، القاهرة، 1971.

إسماعيل الصيفي:

-المحاكاة مرآة الطبيعة و الفن، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989.

إلفت كمال الروبي:

-نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ط1، دار التنوير، بيروت، 1983.

ألبرت شفيستر:

- فلسفة الحضارة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983.

أميرة حلمي مطر:

-فلسفة الجمال أعلامها و مذاهبها، ط1، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1998.

- مقدمة في علم الجمال، النهضة العربية، 1972.

- فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة، الدار القومية للطباعة و النشر، القاهرة، 1974.

أندريه لالاند:

-العقل و المعايير، ترجمة نظمي لوقا،ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.

توفيق سلوم و آخرون:

-الماركسية و التراث العربي الإسلامي، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1980.

الجرجاني (علي بن عبد العزيز):

-الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، [دت].

الجرجاني (عبد القاهر):

- دلائل الإعجاز، تصحيح و تعليق السيد رشيد رضا، تصحيح الأصل محمد عبده و محمود الشنقيطي، ط1، دار المعرفة، بيروت ، 1981.

- أسرار البلاغة، تحقيق السيد رشيد رضا، ط2، دار المعرفة، بيروت، 1982.

الجابري (محمد عابد):

- تكوين العقل العربي.(1) مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ط6 1994

- بنية العقل العربي (دراسة تحليلية). (2) مركز دراسات الوحدة العربية ط1 بيروت 1986

- العقل السياسي العربي.(محدداته وتجلياته) (3) م د و ع ط3 بيروت 1995

- العقل الأخلاقي العربي. (4) دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2001

-المنهاج التجريبي و تطور الفكر العلمي، دار الطليعة، ط2، بيروت، 1982.

- نحن و التراث: قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 1982. / الطليعة ط1 ، 1980

جلال شرف:

الله و العالم و الإنسان في الفكر الإنساني، دار النهضة العربية، بيروت 1980.

جابر عصفور:

-الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ط2، دار التنوير للطباعة و النشر، 1983.

- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط2، دار التنوير للطباعة و النشر، 1982.

جعفر آل ياسين:

- المدخل إلى الفكر الفلسفي عند العرب، دراسة في التراث، ط1، دار الأندلس، بيروت، 1980.

- فيلسوفان رائدان، الكندي و الفارابي، ط1، دار الأندلس، بيروت، 1980.

جميل صليبا:

-تاريخ الفلسفة العربية، ط2، دار الكتاب اللبناني، 1973.

جورج سانتيانا:
-الإحساس بالجمال، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة و تصدير زكي نجيب محمود، نشر مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، [دت].
جيروم ستولينتز:
- النقد الفني، دراسة جمالية فلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، ط2، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1981.
الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن محبوب بن بحر):
-الحيوان، نشر عبد السلام هارون، القاهرة، 1957.
-البيان و التبيين، تحقيق عبد السلام هارون، لجنة التأليف و الترجمة و النشر القاهرة، 1948.
حسين مروة:
-تراثنا كيف نعرفه، نشر مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1985.
حسن حنفي:
-من العقيدة إلى الثورة، نشر الانجلو المصرية، [دت].
- التراث و التجديد (موقفنا من التراث)، التنوير، القاهرة، 1980.
ديفد ديتش:
-مناهج النقد الأدبي في النظرية و التطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967.
د. رجاء عيد:
- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية [دت].
- المصطلح في التراث النقدي، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000.
د. رياض عوض:
- مقدمات في فلسفة الفن، نشر جيروس بيرس، طرابلس لبنان، ط1، 1994.
الزركشي:
- البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1972.
د. طيب تيزيني:
- من التراث إلى الثورة، حول نظرية مقترحة في قضية التراث العربي، ط1، دار ابن خلدون، بيروت، 1978.
السكاكي:
- مفتاح العلوم، تعليق نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.
السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن):
- المزهر في علوم اللغة و أنواعها، شرح و تعليق محمد جاد المولى و محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، نشر المكتبة العصرية للطباعة و النشر، صيدا بيروت، 1408-1987.
- بغية الوعاة في أخبار النحاة ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، نشر عيسى البابي الحلبي وشركاه ط1 1965

-الاتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، طبع و نشر المكتبة العصرية للطباعة و النشر، صيدا بيروت، 1988.

د. سهير القلماوي:

- فن الأدب 1 المحاكاة، ط1، دار الثقافة، القاهرة، 1974.

سامي نصر:

-فكرة الجوهر في الفكر الفلسفي الإسلامي، مكتبة الحرية الحديثة، 1978.

شكري محمد عياد:

-موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، ط1،دار المعرفة، 1968.

-المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب و الغربيين، سلسلة عالم المعرفة الكتاب رقم 177، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، سبتمبر 1993.

د. شاكر مصطفى:

- التاريخ العربي و المؤرخون، دراسة في تطور التاريخ و معرفة رجاله في الإسلام، ط2، دار العلم للملايين، القاهرة، 1980.

د. عبد الله الطيب (المجذوب):

- المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، ط1، مصطفى البابي الحلبي و أولاده، مصر 1958.

د. عصام قصبجي:

- نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ط1، دار التقدم، دار القلم العربي، حلب، الجمهورية السورية، 1980.

د. علي عبد المعطي محمد / راوية عبد المنعم عباس:

- الحس الجمالي و تاريخ التذوق الفني عبر العصور، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998.

د. فتحي أحمد عامر:

- من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة (النقد و الناقد)، نشر منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985.

كروتشه:

- المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، ط2، دار الأوابد، دمشق، 1964.

د. لخضر جمعي:

- نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، قسم العلوم الإجتماعية، الجزائر، 1999.

د. محمد لحبيب بن الخوجة:

- مدخل النسخة المحققة من المنهاج، مصادر حياة حازم و مصنفاته مع دراسة فيلولوجية للكتاب ضمن منهاج البلغاء ، من ص1 إلى 120 .

د. محمد بيصار:

- في فلسفة ابن رشد (الوجود و الخلود)، ط3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973.

د. محمد زغلول سلام:

- تاريخ النقد العربي،(2) (من القرن الخامس إلى العاشر الهجري) دار المعارف، بمصر [دت].

د. مصطفى ناصف:

- الصورة الأدبية، ط3، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، 1983.

د. محمد علي أبو ريان:

- فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة، الدار القومية للطباعة و النشر، 1974.
- تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، ط2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995.

د. محمد عثمان نجاتي (و آخرون):

- علم النفس في التراث الإسلامي، سلسلة تيسير التراث (2)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي،ط1، القاهرة، 1996.

د. محسن محمد عطية:

-غاية الفن، دراسة فلسفية نقدية، نشر و توزيع دار المعارف بمصر، ط1، 1991.

د. مهري حسن أبو سعدة:

- الاتجاه العقلي في مشكلة المعرفة عند المعتزلة، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1993.

د. موسى الموسوي:

- من الكندي إلى ابن رشد، ط3، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، 1982.

المقري:

- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق د. إحسان عباس، دار ًادر، بيروت، 1958.
- أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، القاهرة/ الرباط.[د ت]

المرزباني:

الموشح، تحقيق محمد علي البجاوي، القاهرة 1965.

د.نصر حامد أبو زيد:

- النص و السلطة و الحقيقة (إرادة المعرفة و إرادة الهيمنة)، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، 2000.
- الخطاب و التأويل، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت 2000.
- مفهوم النص ، دراسة في علو القرآن ، المركز الثقافي العربي ، بيروت/الدار البيضاء 1990

د. وهب احمد رومية:

- شعرنا القديم و النقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، 207، لمجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1996.

د. يحي هويدي:

-دراسات في علم الكلام و الفلسفة الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1972.

الدوريـ ـ ـات:

1) **سلسلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت:

-عدد 207، شعرنا القديم و النقد الجديد، الدكتور وهب أحمد رومية.

-عدد 177، المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب و الغربيين، الدكتور شكري محمد عياد.

-عدد 164، بلاغة الخطاب وعلم النص، الدكتور صلاح فضل.

-عدد 87، في تراثنا العربي الإسلامي، توفيق الطويل 1985.

-عدد 193، اللغة و التفسير و التواصل، تأليف الدكتور مصطفى ناصف، 1995.

2) مجلة فكر و نقد: دار النشر المغريبية، الدار البيضاء، العددان 14/11، سبتمبر، ديسمبر 1998.

3) **مجلة فصول:** مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

-الأسلوب و الأسلوبية، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1984.

-الأدب و الفنون المجلد الخامس، العدد الثاني (جانفي، فيفري، مارس) 1985.

-الأدب و الأيديولوجيا، المجلد الخامس، العدد الأول، أفريل ماي جوان 1985.

-قضايا المصطلح الأدبي، المجلد السابع، العددان 3 / 4 أفريل، سبتمبر، 1987.

4) **مجلة التراث العربي:**

الأعداد: 17/16/15، 1984.

مصادر أجنبية:

-Amjed, Trabulsi, la critique des arabes jusqu 5eme siècle de l'hégire Inst Français de Dam 1955.

-Madkour, Ibrahim, L'organon d'Aristote dans le monde arabe, librairie philoso-phique pa 1969

-Hassan Hanaffi, dialogue religieus et revolution, langlo-egyptien,Cairo 1977

فهـرس الموضوعـات

الفصـل الأول

الفصــل الثانــــي:

الفصــل الثالــــــث: